This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin

DIE SIXTINISCHE MADONNA
nach Rafael.

Fr. Brandstetter

[Schröer, Tobias Gottfried]

[Schröer, Tobias Gottfried]

Ch. Oeser's [PSEUD.]

Briefe an eine Jungfrau

über die

Hauptgegenstände der Aesthetik.

Ein Weihgeschenk

für

Frauen und Jungfrauen.

Zweiundzwanzigste verbesserte Auflage.

Bearbeitet und herausgegeben

von

A. W. Grube.

Mit 15 Stahlstichen und vielen Holzschnitten.

Leipzig.
Friedrich Brandstetter.
1880.

Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

656093

W
.1 SCH68

Zum Angebinde.

Rosen grüßen Dich schwesterlich heut am festlichen Tage;
Rosig ist ja Dein Herz, rosig Dein heiterer Sinn.
Alle die übrigen Kinder der schön aufblühenden Erde
Sind doch der Rose nicht gleich, ist mir doch keine so lieb:
Wahr ist sie, sie täuscht nicht mit ihrem schimmernden Kleide,
Das mit der Farbe Schmelz liebliche Düfte vereint.
Gut ist sie dem Guten, der sanft sie pflückt und mit Liebe,
Aber strenge der Hand, die ihr mit Ungestüm naht.
Schön ist sie, o schön! und alle Grazien flechten
In den schwellenden Kelch himmlische Anmuth hinein.
Bleib' Du der Rose gleich, o liebliches Mädchen, und liebe
Innig und ewig: was wahr, liebe, was gut und was schön!
Dann umblühen Dein Leben die freudestrahlenden Rosen;
Welken sie draußen auch hin, blüh'n sie im Herzen Dir auf!

Vorwort zur zweiundzwanzigsten Auflage.

Diese neue Auflage hat abermals manche Zusätze und Verbesserungen erhalten. Gern hätte ich diesen und jenen Brief noch weiter geführt; allein dann würde das immer noch handliche Buch zu umfangreich geworden sein. Lag doch von vornherein weder die Fülle des Stofflichen, noch eine systematische Vollständigkeit oder gar der Prunk mit Gelehrsamkeit im Plane des Werkes, wohl aber die Anleitung zu sinniger Anschauung und eindringender Beobachtung, die Erweckung des Triebes, den Quellen des Schönen nachzuforschen und in ihrem Genuß den Geschmack der reinen ursprünglichen Schönheit zu gewinnen wie zu erhalten.

Bregenz, Frühjahr 1880.

A. W. Grube.

Inhalt.

			Seite
1.	Brief.	Veranlassung der Briefe	1
2.	„	Die objective und subjective Seite des Schönen	3
3.	„	Von den Kräften der Seele	6
4.	„	Von der Aesthetik	9
5.	„	Aesthetisch und schön	12
6.	„	Die Naturschönheit	14
7.	„	Das Schöne in der Natur und der Naturſinn	20
8.	„	Die Landschaft	34
9.	„	Licht und Farbe	44
10.	„	Die Kunstschönheit	50
11.	„	Die Phantasie	55
12.	„	Das Phantastische	63
13.	„	Praktische Aesthetik	69
14.	„	Genie und Talent	74
15.	„	Ernst und Spiel in der Kunst	80
16.	„	Ernst und Scherz des Künstlers	86
17.	„	Das Erhabene, Anmuthige und Reizende	90
18.	„	Von der Eintheilung der Künste	95
19.	„	Von der Baukunst. Die orientalische Architektur. Der griechische Tempel	98
20.	„	Die römische, mittelalterliche und neuere Baukunst	113
21.	„	Von dem Wesen der Architektur überhaupt	133
22.	„	Von der Bildhauerei. Die Aegineten und die Bildwerke des Parthenon	140

			Seite
23.	Brief.	Der Apollon vom Belvedere und die Laokoongruppe	156
24.	„	Die Bildhauerei des Mittelalters und der neueren Zeit	166
25.	„	Geschnittene Steine und Münzen	180
26.	„	Allgemeines über die Sculptur	186
27.	„	Die antike und die italienische Malerei	192
28.	„	Die niederländische und deutsche Malerei	207
29.	„	Allgemeines über die Malerei	226
30.	„	Inhalt und Form der Musik	234
31.	„	Von der Klangfarbe der Instrumente	243
32.	„	Aus der Geschichte der Musik	250
33.	„	Allgemeines über Musik und Gesang	266
34.	„	Ueber Reinheit der Tonkunst	277
35.	„	Von der Poesie	283
36.	„	Die poetische Schönheit	286
37.	„	Von den Redefiguren	298
38.	„	Fortsetzung	304
39.	„	Der Witz	313
40.	„	Der Humor. Jean Paul	321
41.	„	Die Allegorie	325
42.	„	Von der Rhetorik. Der Vers	330
43.	„	Vom Reim und den Dichtarten	342
44.	„	Die orientalische Poesie	349
45.	„	Die hebräische Poesie	360
46.	„	Die griechische Poesie und Homer	374
47.	„	Lyrik der Griechen	383
48.	„	Dramatische Poesie der Griechen	391
49.	„	Naive und sentimentale Poesie	398
50.	„	Romantik. Die Heldensage und der Minnesang	406
51.	„	Der Meistersang und das Volkslied	424
52.	„	Die italienische Poesie	434
53.	„	Shakespeare	438
54.	„	Die französische Poesie	452
55.	„	Die deutsche Poesie von Opitz bis Klopstock	456
56.	„	Die deutsche Poesie bis Goethe	469
57.	„	Goethe und Schiller	479
58.	„	Fortsetzung. Hermann und Dorothea	488

Seite

59. Brief. Goethe und Schiller (Fortsetzung) 508
60. „ Uhland und Rückert 520
61. „ Gedichte in deutscher Mundart 538
62. „ Patriotische Lyrik 547
63. „ Lord Byron. Nikolaus Lenau. Klassische Ruhe bei Goethe und Schiller 553
64. „ Ueber Goethe, den Menschen 562
65. „ Neueste deutsche Poesie 571
66. „ Von der Schauspiel- und Tanzkunst 603
67. „ Von der Gartenkunst 614
68. „ Einfluß aesthetischer Bildung auf das Gemüth 621

Stahlstiche.

Die sixtinische Madonna von Rafael (Titelbild).
Pylonen. Die Insel Philä 103
Der Poseidontempel zu Pästum 112
Alhambra 120
Der Dom zu Freiburg 127
Der Dom zu Köln (in seiner einstigen Vollendung) 128
Der Apollon vom Belvedere 158
Die Laokoon-Gruppe 161
Portrait Rauchs 175
Portrait Peter Cornelius' 217
Die apokalyptischen Reiter von P. Cornelius 218
Portrait L. van Beethovens 261
— Lessings 470
— Goethes 482
— Schillers 486

Holzschnitte.

Der heilige Teich in der Pagode zu Tschillambaram 101
Persische Säulen von Persepolis 102
Aegyptische Säulen von Karnak 104
Namen und Titel Ramse's I. 105
Dorische Säule vom Parthenon in Athen 107

Seite

Der Parthenon auf der Burg von Athen 108
Joniſche Säulen vom Erechtheustempel in Athen 109
Korinthiſche Säule vom Denkmal des Lyſikrates in Athen 110
Karyatide vom Erechtheion in Athen 112
Grundriß von St. Paul bei Rom 116
St. Apollinare zu Ravenna 117
Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim 121
Capitelle vom Kölner Dom 124
Waſſerſchlag. Kreuzblume. Krabbe 125
Wimberg vom Kölner Dom 126
Aſſyriſche ſymboliſche Thiergeſtalt 142
Kamadewa (Indiſcher Amor) 143
Aegyptiſche Sphinx 144
Moſes von Michel Angelo 169
Das Lutherdenkmal zu Worms 177
Das Hermannsdenkmal 179
Onyxcameo von Athenion: Zeus im Gigantenkampfe 182
Antike Silbermünzen aus Elis und Syrakus 184
Heilige Familie von Raphael 201
Der Zinsgroſchen von Tizian 205
Gruppe aus dem Todtentanz von Holbein 209
Die apokalyptiſchen Reiter von Albrecht Dürer 211
Eine luſtige Geſellſchaft von Jan Steen 214

Erster Brief.

Sie wünschen, daß ich Ihnen in einer Reihe von Briefen die Hauptgegenstände der Aesthetik kurz, jedoch klar und faßlich für Damen, die nicht allzuviel Zeit für Studien und Lectüre übrig haben, darstellen möchte. Wohl haben Sie Recht, daß Vieles, was über diesen Gegenstand geschrieben ist, wirklich nur auf leeren Wortschwall oder auf unnütze Spitzfindigkeiten hinausläuft, und unbefriedigt legen Sie auch wohl manches treffliche Lehrbuch hin, weil es Ihnen seiner Schulform wegen unverständlich ist. Doch läßt sich deshalb wissenschaftlich geschriebenen Werken keineswegs ihr mächtiger Einfluß auf Bildung der Gesammtheit absprechen. Denn wenn es auch wahr ist, daß man sich mit dem gemeinen Verstande leichter und bequemer im Leben zurecht findet, als mit der Wissenschaft, und daß man andrerseits mit dieser allein selbst in dem Gebiete übersinnlicher Gegenstände nicht ausreicht: so muß man denn doch gestehen, und die Geschichte lehrt's, daß die Wissenschaft schon oft sowohl Einzelnen als ganzen Völkern Licht gegeben hat, während der gemeine Menschenverstand auf dunkle Abwege gerathen war. Ebenso hat dieser wiederum die abschweifende Wissenschaft oft zurecht gewiesen, und es folgt daraus, daß beide nöthig sind, den Menschen aufzuklären und auszubilden, ja daß sich beide geschwisterlich beistehen sollen. Indessen bedient sich die Wissenschaft gewöhnlich einer Sprache, die nur Eingeweihten verständlich, und einer Behandlungsweise, die dem Ungeübten vielfach mehr hindernd

als fördernd ist. Darum ist es ohne Zweifel verdienstlich, wenn populäre Schriftsteller die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen allgemein faßlich bearbeiten, um diese aus der Studirstube in's Leben überzuführen. Besonders sollte dies mit denjenigen Gegenständen geschehen, in denen allen Menschen Aufklärung ersprießlich und nothwendig ist. Ein solcher ist nun gewiß auch die Aesthetik, wir mögen sie Geschmackslehre oder Schönheitskunde oder Kunstwissenschaft nennen. Früher hatten beinahe ausschließlich die Gelehrten dieses Fach an sich gerissen; sie hatten zu einer philosophischen Wissenschaft gemacht, was doch eigentlich eine Angelegenheit, ja ein Bedürfniß des Lebens ist. Aber unabhängig von ihnen und richtiger als sie haben oft große Meister der Kunst das Wesen des Schönen erkannt und den empfänglichen Sinn dafür geweckt, indem sie in ihren Schöpfungen selbst gleichsam eine Schule desselben eröffneten, in der auch Ungelehrte mit Erfolg zu hören und zu lernen vermögen. Raphael, Mozart, Canova, Palladio, Shakespeare haben wahrlich keine genügenden Aesthetiken gefunden, sie sind ihren eigenen Weg gegangen und Kunst sowohl als Wissenschaft wurden ihr eigenes Werk. Aus den Lehrbüchern der Aesthetik allein hat ohnehin Keiner noch das Schöne erkannt. Wie ganz anders schreiben von diesen Dingen, ohne den Anspruch eines gelehrten Systems, aber mit lebendiger Auffassung und inniger Wahrheit, Lessing, Winckelmann, J. Paul, Herder, Schiller, Goethe! Freilich verweilen diese Männer beständig in dem Kreise ihrer geistigen Vollendung, und man muß sich selbst auf eine ziemliche Höhe geschwungen haben, um ihren Anschauungen folgen zu können. Obwohl sie bescheiden ihre Arbeiten meist nur Versuche und Vorschulen nennen, sei man doch gefaßt, einen Tempel zu betreten, dessen Mysterien sich dem Blicke nur allmählich enthüllen. Da nun überdies die Wissenschaft selber immer fortschreitet und die Kunst immer Neues, Anregendes bietet,

was besprochen zu werden verdient: so kann es das sogenannte große Publicum sicher und dankbar anerkennen, wenn heutzutage so manche eindringende und doch leicht verständliche ästhetische Abhandlungen und Vorträge von Seiten Derjenigen veröffentlicht werden, die sich mit diesem oder jenem Fache der Kunst und Kunstwissenschaft beschäftigt haben. Meine Absicht beschränkt sich darauf, Ihnen eine Vorschule zu bieten, die überhaupt für Frauen zugänglich sei, deren Lebenszweck es ja weder ist noch sein soll, sich die Sprache und Denkweise der Gelehrten eigen zu machen. Es soll Ihnen darin Lust und Liebe zu Allem, was schön, wahr und gut ist, entgegentreten, Sie sollen Nahrung für Geist und Herz, und das edelste Vergnügen finden, das Ihnen Ihre Jugend verschönern und Ihr ganzes Leben erheitern und erheben wird. Sie werden fürderhin keinen jener schalen Romane lesen, die nur für den Zeitvertreib geschrieben zu sein scheinen, keine niedrigen Possen und abgeschmackten Schauspiele sehen und vor stumpfer Gleichgültigkeit eben sowohl als vor Ueberspannung gesichert sein.

Zweiter Brief.

Vor Allem wollen wir uns über einige Haupt- und Grundsätze der Aesthetik verständigen, bevor wir das Einzelne dieser großen Wissenschaft näher in's Auge fassen.

Das Schöne muß erscheinen, sich darstellen, und zwar nicht lückenhaft, sondern ganz und vollkommen. Ich kann einen Gedanken aussprechen so, daß er sinnrichtig und Ihnen vollkommen verständlich ist. Sie sprechen: So ist es, das ist wahr! Ich kann aber denselben Gedanken so ausdrücken, daß Sie nicht blos seine Wahrheit erkennen, sondern auch die Schönheit desselben empfinden: die Form, in welcher sich der Gedanke Ihnen

darstellt, erregt Ihr Wohlgefallen, weil der sprachliche Ausdruck nicht blos Ihr Denkvermögen, sondern auch Ihr Anschauungsvermögen befriedigt, weil er Ihr geistiges Auge ergötzt, Ihre Phantasie in freie Thätigkeit versetzt. Sie werden bei mancher Stelle eines gut geschriebenen Buches schon manchmal im Stillen oder in lauter Bewunderung und Freude ausgerufen haben: „Das ist schön!"

Ein solches Urtheil setzt aber immer einen bestimmten Grad der Geistesbildung voraus. Setzen Sie den Fall, dasselbe Buch wäre Ihnen vor zehn Jahren zum Lesen gegeben worden — das Verständniß dafür war bei Ihnen vielleicht schon angebahnt, aber es war doch noch mangelhaft. Selbst Ihr Sprachgefühl war noch nicht zu der Feinheit entwickelt, um die Angemessenheit von Inhalt und Form zu erkennen, Sie hatten noch zu wenig Fülle der Anschauung, um verschiedene Formen eines und desselben Gedankens vergleichen zu können: da war mithin für Sie der oder jener schöne Gedanke, dies oder jenes schöne Bild kaum noch vorhanden. Die Wirkung des Schönen ist also ebensowohl an gewisse sachliche (objective) wie an gewisse persönliche (subjective) Bedingungen geknüpft. Der schöne Gegenstand tritt äußerlich vor uns hin als eine von uns unabhängige Erscheinung; um ihn aber als schön zu erkennen, müssen wir ihm einen anschauenden und empfindenden Geist entgegenbringen, der einen bestimmten Grad der Entwickelung erreicht hat. Fehlt es an dieser subjectiven Bedingung, so kann vom Schönen eben so wenig die Rede sein, als wenn die objectiven Bedingungen fehlen. Eine Bildsäule muß, um schön zu sein, gewisse Proportionen ihrer Theile, d. h. gewisse Maßverhältnisse, welche der vollkommen entwickelten Menschennatur entsprechen, darstellen; ein schönes Gemälde muß richtige, der Natur entsprechende Zeichnung, und eine eben solche Farbenmischung ꝛc. haben; das sind die objectiven Bedingungen.

Das Proportionsgesetz, dem der Bildhauer folgt, das Gesetz der Farbenharmonie, dem der Maler huldigt, gilt für alle Zeiten und Länder, steht über Laune und Willkür des Künstlers, und dieser straft sich selbst und verfehlt die Schönheit seiner Werke, wenn er es verletzt oder verachtet. Und ferner: die griechischen Statuen der klassischen Epoche bleiben schön, auch wenn sie von Barbaren als roher Stein behandelt werden, oder wenn eine überbildete Cultur sich von ihrer Regel lossagt. Daraus folgt nun aber auch, daß ein gewisser Grad menschheitlicher Entwickelung vorhanden sein muß, nicht blos um schöne Kunstwerke zu schaffen, sondern auch um ihre Schönheit zu erkennen und zu genießen. Von der Schönheit griechischer Statuen würden wir gar nicht reden, wenn wir nicht den Bildungsstandpunkt der Griechen theilten, nicht mit ihren Augen anzuschauen, mit ihren Sinnen zu empfinden vermöchten. Würde freilich der Anblick einer klassischen Statue auf uns nicht angenehm, befreiend, Geist und Sinne harmonisch erregend wirken: so müßten wir die Schönheitsbegriffe der Alten als nichtig, die Gesetze der antiken Kunst als unwahr verdammen. Dies führt mich auf den zweiten Fundamentalsatz:

Die objectiven Bedingungen des Schönen, die ästhetischen Gesetze sind immer zugleich psychologisch bedingt, sind Gesetze des menschlichen Anschauens und Empfindens selber. Gewisse Maßverhältnisse, das z. B., was man den „goldenen Schnitt" genannt hat, würden als Schönheitsgesetze gar nicht gefunden und anerkannt worden sein, wenn sie nicht lange zuvor wohlthuend und angenehm auf den menschlichen Sinn gewirkt und die menschliche Empfindung befriedigt hätten. Würden sie diese verletzen, so wäre die Proportion dahin und zur Disproportion, zum Mißverhältniß geworden. Was von keiner Menschenseele als schön erkannt und empfunden würde, das würde überhaupt gar nicht schön genannt werden dürfen und an sich gar nicht schön sein.

Von der Empfindung muß daher alle Aesthetik ausgehen; ohne Erkenntniß des menschlichen Seelenlebens giebt es auch keine ästhetische Erkenntniß. Die Wissenschaft des Schönen, die es wie jede Wissenschaft mit dem Gesetze und seiner unbedingten und ewigen Geltung zu thun hat, muß daher immer einerseits auf den menschlichen Geist zurückgehen nach seiner ewigen, d. h. vom Schöpfer geordneten Natur und Wahrheit, sie muß psychologisch verfahren — und andrerseits technologisch sich in die schönen Objecte vertiefen, die vom gebildeten Geschmack als solche anerkannt worden sind, um ihre Verhältnisse, Constructionen, Lebensbedingungen — mit Einem Worte ihre Gesetze zu erforschen und festzustellen und daran den Geschmack zu läutern und zu bilden.

Dritter Brief.

Als die drei Hauptrichtungen menschlicher Seelenthätigkeit, die man auch wohl als die drei Grundvermögen oder „Kräfte" unterschieden hat, gelten bekanntlich das Denken, Wollen und Fühlen oder das Erkenntniß-, Begehrungs- und Gefühlsvermögen.

Diese drei Hauptkräfte gehen aus einer gemeinsamen Einheit hervor, nämlich aus der Empfindung. Empfinden im allgemeinen Sinne heißt durch äußere Eindrücke gereizt werden, und in diesem Sinne hat bereits die Pflanze Empfindung. Die Sonnenrose folgt dem Laufe der Sonne, die Blätter der Mimose legen sich bei der leisesten Berührung zusammen. Die Pflanze vermag sich selbst aber noch nicht von dem empfangenen Eindrucke zu unterscheiden, sie kann dem Aeußeren noch kein Inneres entgegensetzen, denn es fehlt ihr die Seele. Darum hat sie keine Empfindung im engern psychologischen Sinne. Das Thier dagegen unterscheidet sich von den Dingen der Außenwelt, und darum beachtet es ebensowohl

die Veränderungen seines eigenen Zustandes, als die Dinge, welche diesen Zustand hervorrufen. Die Pflanze empfindet wohl den Reiz des Lichts, aber sie wird sich ihrer Empfindung nicht bewußt; sie empfindet die Wärme oder Kälte, aber fühlt nicht das Warme, Kalte oder Helle. Das Thier empfindet die Hitze und Kälte, indem es von diesen Einflüssen gereizt wird, gleichwie die Pflanze den Lichtreiz ꝛc. empfängt; aber diese Empfindung wird zugleich eine Wahrnehmung seines eigenen Zustandes, geht über in das Gefühl. Diejenigen Reize nun, welche die Lebenskraft der Seele erhöhen, wohlthätig auf sie einwirken, erzeugen ein Gefühl des Angenehmen, des Wohlbehagens; diejenigen Reize, welche die Lebenskraft hemmen, ein Gefühl des Unwohlseins und Mißbehagens. Daher strebt die Seele naturgemäß nach solchen Reizen, die ihr zusagen, und sie widerstrebt Allem, was feindlich auf sie eindringt. Das Fühlen geht über in ein Begehren und Verabscheuen. Das Wollen entwickelt sich sonach aus dem Fühlen und dieses aus dem Empfinden. Aber auch das Erkennen geht aus der Empfindung hervor, denn wenn keine Dinge von Außen her auf die Seele einwirkten, sie reizten, würde sie auch keine Vorstellungen bilden, mithin keinen Gedanken fassen können. Das Erkennen beginnt eben mit dem Gewahrwerden der Dinge, welche die Seele reizen (afficiren) oder eine Empfindung in ihr hervorrufen, und dieser Anfang heißt „Anschauung".

Inzwischen würde es irrig sein zu glauben, daß man Anschauungen nur mittelst der Augen erhalte. Vielmehr gewinnen wir durch jeden Sinn Anschauungen, so durch das Gehör die Anschauungen der Tonwelt, durch das Getast die Anschauungen des Weichen und Harten. Das Wort an-schauen ist sehr bezeichnend, da wir vorzugsweise durch das Sehen die Welt der Dinge klar erkennen, und in dem Wörtchen „an" die auf den Gegenstand gerichtete Thätigkeit ausgesprochen ist. Ohne Gegenstand keine Anschauung. Nur brauchen

dies nicht eben nothwendig äußere Gegenstände zu sein. Denn wir können z. B. auch unsere eigenen Seelenzustände, den Schmerz, die Liebe u. s. w. zum Gegenstande der Anschauung machen, indem wir diese Gefühle gleichsam vor uns hinstellen, um sie zu betrachten. Das Thier hat nun zwar auch wohl Anschauungen, aber sie bleiben ihm unverständlich, denn es vermag nicht, die einzelnen Anschauungen unter eine gemeinsame Vorstellung zusammenzufassen oder zu begreifen. Das Pferd sieht wohl gleich dem Menschen den Apfelbaum, die Pappel oder die Tanne, aber es bleibt bei der einzelnen Anschauung stehen, faßt das Verschiedene nicht in Ein Gesammtbild oder, wie wir sagen, in die gemeinsame Vorstellung „Baum" zusammen. Das Kind sieht in dem ersten Apfelbaum zunächst auch noch ein Einzelnes, nicht eigentlich schon den Baum, aber nun erblickt es eine Pappel, eine Tanne u. s. w. und spricht, das Verschiedene doch in seiner Aehnlichkeit und Zusammengehörigkeit fassend: Das ist auch ein Baum! Denn es hat bereits die wesentlichen Theile, welche zu einem Baume gehören, von den zufälligen Merkmalen unterschieden, und führt man es zu einer Birke u. s. w., so erkennt es auch in dieser den „Baum". Der Thierseele, welche die wesentlichen Merkmale der Dinge nicht von den unwesentlichen zu trennen vermag, also auch die mannigfaltigen Vorstellungen nicht in eine einzige begreifen kann, bleibt die Außenwelt ein buntes Allerlei; und wie das Erkennen des Thieres an die sinnliche Gegenwart der Dinge gefesselt ist, so beschränkt sich auch der Wille und das Gefühl blos auf das Begehren oder das Empfinden des Angenehmen und Unangenehmen, es kommt nicht aus den Schranken der Sinnlichkeit heraus.

Anders die Menschenseele, die sich zur Freiheit des Geistes erhebt. In ihrem Selbstbewußtsein fühlt sie sich über die Sinnenwelt hoch erhaben, dem ewigen Gottesgeiste verwandt. Sie kann sich den sinnlichen Eindrücken der Außenwelt nicht entziehen,

aber sie beherrscht die Empfindungen mit der Macht des Gedankens. Sie strebt auch nach Wohlsein, aber das thierische Wohlbehagen genügt ihr nicht; sie strebt nach Wahrheit und Recht, das sinnliche Begehren wird zum sittlichen Wollen. Die Freude über eine glücklich erforschte Wahrheit, die Zufriedenheit nach einer guten That ist eine Wonne und ein Hochgefühl, das jede blos irdische Freude weiter hinter sich läßt. Der Mensch, weil er als ein geistiges Wesen empfindet, entwickelt seine Empfindungen zu sittlichen Gefühlen und sittlichen Handlungen, gleichwie er sie denkend zu Anschauungen und Begriffen erhebt. Und umgekehrt, weil die geistige Seele zugleich als sinnliches Wesen empfindet, schmückt sie das Geistige mit dem Reiz der Sinne, schaut und genießt sie das Uebersinnliche in sinnlicher Verkörperung. Der geistige Gedanke vermählt sich mit der sinnlichen Empfindung zum Gefühl des Schönen, und durch das Schöne wird die Sinnlichkeit des Menschen geadelt.

Eine solche veredelte Empfindung, die sich über das blos Sinnliche erhoben hat, nannten die Griechen Aesthesis. Leicht werden Sie nun schließen, wie daraus das Wort Aesthetik entstanden, und daß die Wissenschaft, die mit diesem Namen belegt wird, deutsch ganz richtig Empfindungslehre genannt werden könne, nur dürfen Sie dann das Wort „Empfindung" nicht auf den bloßen Sinnesreiz beziehen.

Vierter Brief.

Sie bedauern, daß Sie nicht Griechisch verstehen. Das fremde Wort Aesthetik und dessen Bedeutung hat Sie darauf geführt. Im 15. und 16. Jahrhundert haben in Frankreich und England vornehme Damen Lateinisch und Griechisch gelesen. Allein die Unkunde der Sprache soll Sie nicht hindern, ein Ver-

ständniß des griechischen Geistes zu gewinnen. Damals hatte man wenigstens in Deutschland, England und Frankreich noch keine griechisch gebildeten oder den Griechen gleichzustellenden Schriftsteller; kein Shakespeare, kein Molière, kein Goethe hatte noch geschrieben; darum mußte man unmittelbar aus den Quellen des guten Geschmacks, der Wahrheit und der Schönheit schöpfen, wenn man Geist und Herz ausbilden wollte. Ja, auch unsere Schriftsteller werden ganz wohl daran thun, wenn sie ihrem eigenen Genius nicht zu viel vertrauen, sondern bei jenen Urbildern sich Raths erholen und deswegen auch ihre Sprache lernen; allein Frauen, die doch in der Regel nicht berufen sind, Bücher zu schreiben, die weniger darnach zu streben haben, in dem Gebiete des Schönen, Guten und Wahren Neues zu schaffen, als für die Genüsse desselben empfänglich zu sein, können sich aus den überreichen Schätzen unserer neueren Literatur sattsam nähren. Ihnen werden, wenn Sie in das Alterthum eindringen wollen, wohlgelungene Uebersetzungen, mythologische und antiquarische Studien genügen, ohne daß Sie die Sprache selbst, deren Erlernung sich schwerlich mit den Berufspflichten liebenswürdiger Weiblichkeit vertrüge, zu kennen brauchen. Ja, Sie mögen versichert sein, daß es Ihnen auf diesem Wege weit eher gelingen werde, sich griechischen Geist anzueignen, als es manchen Gelehrten gelungen ist, die unter schwerfälligen Sprachstudien nicht selten Geist und Empfindung eingebüßt haben und von ihrem Plato oder Pindar, bei aller scharfsinnigen Auslegung, oft nur den Buchstaben, aber gar wenig von ihrem Geiste auffassen und genießen konnten. Doch ich werde von den Griechen noch öfter und viel an seinem Orte schreiben; darum erlauben Sie mir, den Faden wieder aufzunehmen und da fortzufahren, wo ich im letzten Briefe stehen geblieben.

Ich nannte also die Aesthetik eine Empfindungslehre, bemerkte aber zugleich, daß wir das Wort Empfindung in dem

höheren Sinne der Empfindung des Schönen faſſen müßten. Darum behält es etwas Unzulängliches, das fremde Wort „Aeſthetik" durch das deutſche Wort „Empfindungslehre" erſetzen zu wollen, denn lediglich als ſolche gefaßt ginge ſie in der Seelenlehre (Pſychologie) auf, wäre nur ein Theil derſelben. Deshalb kann ich nicht beiſtimmen, wenn die populäre Aeſthetik von Dr. C. Lemcke (Leipzig, 1865) ohne Weiteres beginnt: „Aeſthetik iſt die Lehre von den ſinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen." Freilich ſagt auch der Ausdruck: „Lehre vom Schönen" nicht Alles, da auch das „Häßliche" in der Aeſthetik zur Sprache kommt; aber es kommt doch nur zur Sprache als Gegenſatz und Verneinung des Schönen, als ſeine Kehrſeite, und von Alters her iſt es ja Brauch, daß vom Hauptſächlichſten der Name entlehnt wird. Darum, meine ich, könnten ſich auch ſcrupulöſe Gelehrte mit dem deutſchen Wort „Schönheitslehre" zufrieden geben.

Weil es die Aeſthetik mit dem Schönen zu thun hat, umfaßt ſie nicht blos das ſinnliche Leben, ſondern das geiſtige und ſittliche Leben in ſeiner Harmonie mit der Sinnlichkeit, mithin das ganze volle Menſchenleben. Alle Seelenkräfte ſind in der Anſchauung des Schönen angeregt, aber keine macht ſich als einzelne geltend, ſondern alle ſind auf das Innigſte mit einander verſchmolzen. Wenn Sie, meine Freundin, über eine Wahrheit nachdenken, recht ernſtlich und tief nachdenken, ſo iſt in dieſem Augenblick nur das denkende Weſen Ihres Geiſtes in Thätigkeit, Sie drängen die Eindrücke der Außenwelt zurück, möchten Augen und Ohren verſchließen, um durch keinen äußeren Gegenſtand abgezogen zu werden. Kommen Sie an einem kalten Novembertage vom Spaziergange zurück und finden daheim ein wohlgeheiztes Zimmer, ſo wird die Empfindung des Angenehmen, des Wohlbehagens angeregt, aber in dieſer Empfindung iſt nichts Geiſtiges, das Thier hat ſie auch. Oder gehen Sie zu der kranken Freundin, um ſie

zu pflegen, obwohl der sinnliche Mensch in seiner Schwachheit sich vor der Ansteckung fürchtet und dem Liebesopfer widerstrebt, so ist der sittliche Mensch thätig, aber im Kampf gegen die Sinnlichkeit. Es ist in den angeführten Beispielen der erkennende oder der empfindende oder der wollende Mensch thätig, aber immer einseitig. Nun hören Sie eine Beethoven'sche Symphonie! Der Sinn des Gehörs wird angenehm berührt und überrascht von dem schönen Wechsel heiterer und ernster Klänge; doch die sinnliche Freude geht alsbald über in eine geistige des Gemüths, Sie vergessen alles Elend und alle Sorgen der Erde, fühlen sich den himmlischen Mächten näher. Sie empfangen wohl von Außen hier die Töne, aber nicht blos leidend; Ihre eigene Thätigkeit erwacht, es treten allerlei Bilder vor Ihr Seelenauge, manche Stimmung aus früheren Tagen wird wieder lebendig und klar, und am Schluß fühlen Sie Ihr ganzes Wesen erfrischt, neu gestärkt, zu allem guten Werk geschickt. Das ist der ästhetische Zustand der Seele.

Fünfter Brief.

Sie fragen mich, liebe Freundin, ob denn „schön" und „ästhetisch" verschieden von einander seien? Allerdings ist dies der Fall, und der Unterschied wichtig genug, um darauf aufmerksam zu machen. Ein Gemälde wirkt ästhetisch auf den Beschauer, weil es schön ist. Das Wort „ästhetisch" bezeichnet den Zustand, in welchen die Seele durch das Schöne versetzt wird; „schön" ist die Eigenschaft des Gegenstandes, „ästhetisch" die Beschaffenheit des Zustandes der Seele. Da nun aber das Schöne nur für den Menschen da ist, im Verhältniß zu dem, der das Schöne empfindet: so ist leicht erklärlich, daß man beide Ausdrücke oft mit einander verwechselt. Man sagt „ästhetische" Darstellung statt „schöne" Darstellung, weil man an die ästhetische Wirkung des dargestellten

Gegenstandes denkt, gleichwie man von einer „religiösen“ oder „moralischen“ Schrift redet, obwohl eine Schrift weder religiös noch moralisch sein kann. Aber man kann schon nicht sagen: Dieser Mensch hat einen feinen schönen Sinn, oder ein schönes Gefühl, anstatt: er hat einen feinen ästhetischen Sinn, ästhetisches Gefühl — denn hier handelt es sich um den Zustand der Seele. Wohl aber kann man sagen „Sinn für das Schöne“, denn hier ist der Gegenstand gemeint.

Der Geist kann in einen ästhetischen Zustand versetzt werden, auch ohne einen schönen Gegenstand, wenn er nämlich diesen freithätig unter einen ästhetischen Gesichtspunkt bringt. So ist z. B. der Sturm bei einem finsteren Wolkenhimmel nichts Schönes. Aber doch wird Mancher davon angezogen, der Geist versenkt sich in dieses Schauspiel der Natur, nicht um es zu studiren, sondern aus freiem Wohlgefallen daran. Es erweckt in dem Betrachtenden ein Wonnegefühl, nicht weil es ihn sinnlich angenehm berührt, sondern weil er seine eigene Lebenskraft gehoben fühlt, weil er in der Anschauung des tobenden Elementes den Gedanken empfindet, daß der menschliche Geist doch weit erhabener ist in seiner Kraft, als alle die Kräfte der Natur. In der äußern Verwirrung und Disharmonie genießt er die innere Ruhe und Harmonie, und in diesem ästhetischen Zustande zerfließen alle seine Gedanken und Empfindungen zur schönen Einheit, sie gleichen sich aus. War das Gemüth vorher aufgeregt, vielleicht von Leidenschaften erschüttert und aus der ruhigen Fassung gebracht, so wird es gerade durch die Aufregung und Leidenschaftlichkeit der Natur zur Ruhe gelangen; die Seele giebt sich nicht leidend dem äußern Eindrucke hin, sondern spielt selbstthätig mit dem tobenden Elemente, und sie rettet eben in diesem Spiel ihre Freiheit.

Mit dieser Auseinandersetzung habe ich bereits meiner Freundin eine Brücke gebaut, um sicher zur Erkenntniß des Begriffes

„ſchön“ zu gelangen. Das Schöne muß uns jederzeit (vorausgeſetzt die geſunde Friſche unſerer Sinne) in einen äſthetiſchen Zuſtand verſetzen; je vollkommener der ſchöne Gegenſtand, deſto vollkommener der äſthetiſche Zuſtand. Da wir ſchon oben erkannt haben, was für eine Empfindung das Schöne hervorbringt, nämlich diejenige der Harmonie des Lebens, des Einklangs von Sinnlichkeit und Vernunft, ſo können wir auch leicht ſagen, was das Schöne iſt, nämlich eben dieſer Einklang von Leib und Seele — der in ſinnlicher Form vollkommen ausgeprägte Geiſt. Denn wäre nichts Geiſtiges im Schönen, ſo könnte dieſes nicht unſer geiſtiges Weſen ergreifen; und wäre das Geiſtige nicht ſinnlich verkörpert, ginge unſer Empfindungsvermögen leer aus.

Ich ſchließe für heute, und bin zufrieden, Ihnen den lichten Punkt gezeigt zu haben, auf den unſere ganze Entwickelung losſteuert. Der folgende Brief ſoll ſchon länger werden, und er wird Ihre Geduld hinlänglich auf die Probe ſtellen.

Sechſter Brief.

Sie haben bei dem Worte „Geiſt“ mehr an den Genius des Künſtlers gedacht, als an den Schöpfer der Welt, den Urgeiſt des Weltalls. Wir müſſen aber von der Naturſchönheit ausgehen, um die Kunſtſchönheit recht zu verſtehen.

Alles, was körperlich da iſt, von unſeren Sinnen wahrgenommen wird, iſt nur Wirkung von unſichtbaren Kräften, die in der Materie ſich verkörpern. Alle verſchiedenen im Weltall wirkſamen Kräfte gehen von Einer Grundkraft aus, von Gott, dem Schöpfer Himmels und der Erden, der die höchſte Macht mit der höchſten Weisheit vereint; nicht eine blinde Naturkraft hält das All, ſondern die ewige Vernunft durchdringt und erhält die Dinge. In dem Worte „Geiſt“ bezeichnen wir beides zugleich: die ſchöpferiſche

Kraft und die selbstbewußte Vernunft. Der Geist aber, weil er schöpferisches Leben ist, muß wirken, sich äußerlich darstellen, leiblich offenbaren. Weil Gott ist, muß auch eine Welt sein, und weil das Geschaffene den Schöpfer offenbart, muß auch in der Welt die höchste Vernunft sich darstellen. Es ist ein großer Zusammenhang, der die Millionen erschaffener Wesen verbindet. Wie auf Erden die Kräfte des Mineralreichs zusammenwirken, um der Pflanzenwelt zu dienen und hier zu höherer Entwicklung zu gelangen; wie dann das Pflanzenleben das Thierleben vorbereitet und bedingt, und Alles wieder dem Menschen dient; wie ferner die Erde ein großer Körper ist mit unzähligen Gliedern, aber doch nicht für sich besteht, sondern an einen höheren Weltkörper, die Sonne, gekettet ist, um von ihr Licht und Leben zu empfangen: so ist auch wieder die Sonne an ein höheres Sonnensystem geknüpft, so ist eine Sternenwelt mit einer anderen verbunden, und das Weltenall Ein harmonisches Ganze, von der göttlichen Vernunft durchwebt und beseelt. Darum ist die Welt schön, denn sie ist die Erscheinung der höchsten Vernunft in der vollkommensten Form, die vollendete Verkörperung des schöpferischen Lebens. Die sinnigen Griechen bezeichnen die Welt und das Schöne mit einem Worte: Kosmos (d. h. eigentlich Schmuck, Ordnung, Weltordnung). Wer die Natur mit reinem, frischem Sinne anschaut, der findet auch, daß sie uns überall, selbst in dem kleinsten ihrer Theile, ein harmonisch Vollendetes zeigt; daß allen Geschöpfen, den niedrigen wie den höchsten, das Siegel göttlichen Ursprungs, der Stempel göttlicher Vernunft und Vollkommenheit aufgedrückt ist, daß in jedem Einzelwesen der große Gedanke der Schöpfung sich wiederholt, und jedes die Idee oder den Grundgedanken des Ganzen in eigenthümlicher Form erscheinen läßt. Aber nicht überall wirkt sie auf uns selber harmonisch, d. h. so, daß Sinn und Geist zusammenklingen und unser eigenes Lebensgefühl auf wohlthuende

Weise erhöht wird. Wo und wenn dieses geschieht, nennen wir die Natur schön. Könnte der Sterbliche den unendlichen Weltenplan fassen, den ewigen Schöpfungsgedanken nachdenken, das Geheimniß der Welteinheit schauen, dann würde ihm selbst das den Sinnen Widrige, gemeinhin „häßlich" Benannte, schön erscheinen; denn in dem kriechenden Wurm wie in der schleichenden Kröte ist ein vom Genius der Welt geformtes Leben, das ebenso die Einheit der Natur-Idee darstellen muß, als das Leben, das uns im schönen Vogel oder in der schönen Blume so freundlich anspricht. Die blühende Rose zeigt uns ihr Leben in der schönsten Pracht und Fülle, und selbst der rohe Mensch wird betroffen von ihrer Schönheit. Hingegen ist das Welken der Blumen, das Sterben der Thiere und Menschen etwas Unvollkommenes, die Vernichtung etwas Unschönes. Allein wer die ganze Natur überschaut und ihr Wirken kennt, der sieht, daß sie nur einzelne Formen vernichtet, um andere, neue zu gestalten, und daß Nichts, selbst das kleinste Stäubchen nicht, zu Grunde geht, sondern im Tode wieder neues Leben keimt.

Sie dürfen aber nicht glauben, liebe Freundin, daß man Naturforscher sein müsse, um die Schönheit der Natur recht zu empfinden. Im Gegentheil, die Anschauung des Schönen ist nur dann reine Anschauung und wahrhaft ästhetisch wirksam, wenn alles Denken über den Gegenstand, oder wie man mit einem fremden Worte sagt, wenn alle Reflexion zurückgedrängt wird. Ohne Astronom zu sein, wird auch der gemeine Mann, wofern er ein empfängliches Gemüth hat, gerührt und erhoben von der Schönheit des nächtlich gestirnten Himmels. Die Dunkelheit der Erde zieht die Seele von allem Kleinlichen ab, befreit sie von den beengenden Fesseln des Alltagslebens, verbirgt ihr das Hinfällige und Gemeine, was sonst um sie her sich geltend macht. Ueber der Erde aber thut sich der Himmel auf, mit seinen tausend Millionen

leuchtender Welten. Nirgends ein Anfang, nirgends ein Ende, es ist, als wäre die Unendlichkeit selber sichtbar geworden. Das Licht, das von den Sternen herabschimmert, wird durch die irdische Finsterniß noch himmlischer; es ist so klar, so rein, so mild, so ruhig; unveränderlich wie die Welten, welche es ausstrahlen, erinnert es an den gütigen Allvater, der seine Weltenkörper nach ewigen Gesetzen in den Weltraum gehängt hat, der sie ihre Bahn wandeln läßt wie ein Hirte seine Schafe, und der sie alle mit Namen ruft. Das Gemüth fühlt dann, was der Dichter so schön in Worten ausgesprochen:

Um Erden wandeln Monde,
Erden um Sonnen,
Aller Sonnen Heere
Wandeln um eine große Sonne:
Anbetung Dir, der die große Sonne
Mit Sonnen und Erden und Monden umgab;
Denn Dein ist das Reich und die Macht
Und die Herrlichkeit. Amen.

Der gemeine Mann kann diese Idee, die er beim Anblick des Sternenhimmels lebendig empfindet, nicht so aussprechen, wie es etwa der Dichter vermag, aber er hat nichtsdestoweniger den Gedanken empfunden: er kennt nicht die Gesetze, nach denen die Sterne sich bewegen, wie sie etwa der Astronom zu berechnen weiß, aber es spricht ihn unmittelbar in dem Anblick der Sterne ihre Gesetzmäßigkeit an, er schaut in ihnen die göttliche Vernunft. Wie oft wird selbst der Hochgebildete von der Schönheit eines Naturobjects, z. B. einer Gegend, hingerissen, ohne doch in Worten den Gedanken, der in dem Naturbilde ausgeprägt ist, auseinandersetzen zu können.

Erstaunlich ist es aber, wie Wenige diesen regen Sinn für Naturschönheit haben und wie fremd dem Menschen die Natur überhaupt ist, von der er doch allenthalben umgeben ist, von der

er selbst Leben und Odem und Schmerz und Lust erhalten hat. Denn so wie er aus dem ersten Zustande der Rohheit herausgetreten, hat er auch allmählich sich von der Natur entfernt und ist mit ihr nur in so fern in Verbindung geblieben, in wie fern sie seine Bedürfnisse befriedigt. Die Menschen machen es wie verzärtelte und undankbare Kinder, die nur dann zur Mutter zurückkehren, wenn sie wieder neue Wohlthaten in Anspruch nehmen, sie aber übrigens ganz vergessen und oft gering schätzen. Allein wir haben es erlebt, daß diese Vernachlässigung der Natur sich furchtbar rächt; Unnatur kann man mit einem Worte denjenigen Zustand nennen, in welchen wir durch die Entfernung von unserer gemeinschaftlichen Mutter und Pflegerin versetzt werden. Aber an die Unnatur schließen sich alle die Mängel und Gebrechen und aller Jammer, alle die Leiden des Körpers und der Seele, die den civilisirten Menschen so tausendfältig bewegen und martern. Unnatur ist eine Krankheit, für die es durchaus kein Heilmittel giebt, außer in der Rückkehr zur verlassenen Natur selbst.

Einen interessanten Beleg hierzu liefert uns Goethe im 30. Band seiner Werke, wo er von einem sentimental-romanhaften Verhältnisse zu einem solchen der Natur entfremdeten jungen Gelehrten spricht, wie es dergleichen besonders zu Ende des 18. Jahrhunderts und seitdem bis auf unsere Zeit so viele gab. Dieser Mann nun hatte sich auf Schulen ungemeine Kenntnisse gesammelt, die aber auf ihn nicht den beruhigenden und beseligenden Einfluß hatten, sondern ihn vielmehr mit sich selbst und mit der ganzen Welt in Streit versetzten. Er konnte nicht sogleich die Stelle finden, die ihm nach seiner Meinung gebührte; was sich ihm etwa fristend darbot, verwarf er mit Eigensinn. Vorgefaßte Meinungen behielt er mit Hartnäckigkeit und war bald mit Allem unzufrieden, was ihn umgab. Er schrieb an Goethe, welcher damals durch die „Leiden des jungen Werthers" dergleichen junge Ge-

müther über die Maßen anzog und für sich einnahm. Goethe hatte diesen Roman, worin eben ein solcher, mit sich und der Welt zerfallener Jüngling geschildert wird, geschrieben, um selbst der damals herrschenden Sentimentalität, die auch ihn ergriffen hatte, los zu werden. Allein jener Trübselige hatte von Goethe Würdigung seiner Bestrebungen, Rath und Hülfe in seinem kläglichen Zustande erwartet. Goethe antwortete lange nicht, aber er besuchte ihn auf einer Winterreise in den Harz, ohne sich zu nennen. Da fand er denn einen Menschen, der sich zwar durch Studiren mannigfaltig ausgebildet, aber von der Außenwelt niemals Kenntniß genommen, weil er seine Kraft und Neigung ganz nach Innen gewendet hatte. Vergebens entschuldigte Goethe als Unbekannter sich selbst, als sich der Mann wegen Nichtbeantwortung seiner Briefe bitter beklagte. Vergebens versicherte er ihn, man könne sich aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen, düstern Seelenzustande nur durch Naturbeschauung und herzliche Theilnahme an der äußern Welt retten und befreien; schon die allgemeinste Bekanntschaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein thätiges Eingreifen, sei es als Gärtner oder Landbauer, als Jäger oder Bergmann, ziehe uns von uns selbst ab: die Richtung geistiger Kräfte auf wirkliche, wahrhafte Erscheinungen gebe nach und nach das größte Behagen, Wahrheit und Belehrung: wie denn der Künstler, der sich treu an die Natur halte und zugleich sein Inneres auszubilden suche, gewiß am besten fahren werde. Der junge Freund schien darüber sehr unruhig und ungeduldig, wie man über eine fremde oder verworrene Sprache, deren Sinn man nicht versteht, ärgerlich zu werden anfängt, und versicherte, es könne und solle ihm nichts in der Welt genügen. Und hiermit verließ ihn Goethe, ohne sich zu erkennen zu geben, und der Unglückliche schleppte sein übriges Leben mit dieser Zerworfenheit friede- und freudenlos fort, ohne eben der Welt durch seine übrigens gelehrten

Werke großen Nutzen gebracht zu haben. — Verirrte dieser Art giebt es besonders in unserer Zeit unzählige, denen, weil sie eigensinnig und verschlossen in ihren verzerrten Lebensansichten beharren, nicht zu helfen ist, und die nicht selten in Wahnsinn und Verzweiflung verfallen, oder mit Selbstmord ihr qualenvolles Leben enden. — Es wäre nun ein leichtes, ähnliche Geschichten unnatürlicher und verbildeter Frauen aufzuführen, die mehr gelesen haben, als für die Bestimmung des Weibes noth thut, oder die vielleicht gar, wie leider nicht selten der Fall, sich in männliche Studien zu versteigen wagten.

Siebenter Brief.

Ja wohl, liebe Freundin, es ist eine gefährliche Sache, sich zu dem Idealen zu erheben, und jeder Schritt zur Bildung und Verfeinerung kann verderblich wirken, wenn wir den Boden verlassen, auf dem wir leben, uns von der Natur entfernen, die uns geboren hat und nähren soll, wenn wir nicht beständig das Wirkliche mit dem Eingebildeten in Verbindung erhalten.

Ein Blick in's Buch
Und zwei in's Leben,
Das muß die Form
Dem Geiste geben.

Ist es durch Lectüre, ist es durch Umgang mit Gelehrten, ist es durch eigene Betrachtungen, wodurch Sie Ihren Geist auszubilden streben: immer thun Sie es mit wachsamem Auge auf Alles, was Sie umgiebt. Versäumen Sie nie Ihre häuslichen Pflichten als Hausfrau, Tochter, Schwester über der Kunst und

Wissenschaft, die Sie treiben. Ihre weibliche Bestimmung: das Leben mit Fleiß, Ordnung und Sparsamkeit, mit liebenswürdiger Heiterkeit zu verschönern, bequemer und freundlicher zu machen, sei der wichtige Stoff, von dem Sie ausgehen müssen, wenn Sie sich Bilder des Vollkommenen schaffen und Ihren regen Geist darnach gestalten wollen. Merck, ein geistreicher Freund Goethe's, sagt (IV. Bd. S. 95): „Die Anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt nichts, wie dummes Zeug.“ Wenn Sie nämlich nicht von der Wirklichkeit, nicht von Ihrem Nähtische, der Küche und ganzen Hauswirthschaft, nicht vom Kreise Ihrer lieben Familie ausgehen auf dem Wege der Bildung, sondern, dieses Alles außer Acht lassend, sich in's Leere, Neblichte, Ueberirdische das Luftschloß Ihrer Phantasien bauen und geistabwesend von Ihrer Umgebung nur in jenen Höhen leben, und wenn Sie dann durch die Nothwendigkeit gezwungen werden, herabzublicken auf das, was unten ist und Ihre Existenz durch materielle Gewalt bedingt; wenn man Sie aus den Gärten der Feenwelt, wo Alles in Wonne schwimmt, an die häusliche Arbeit, an das Krankenbett ruft, und Sie die geträumten Ideale auch auf die Wirklichkeit eigensinnig übertragen wollen, und verlangen, daß alle Sorgen und Mühen sogleich weggezaubert werden und kein Schmerz, kein Leid, nur Liebe und Wonne Ihren Kreis belebe: dann entsteht Ekel am Treiben dieser Welt und Lebensüberdruß, Unzufriedenheit und selbst peinigender Jammer ohne Ende. In diesem Betracht möchte man mit Goethe sagen, daß — wenn nicht weise Lehrer die Auswahl treffen, — jede Frau vor Büchern, wie vor Unholden, zu bewahren sei.

Goethes zweite Epistel.

Würdiger Freund! Du runzelst die Stirn, dir scheinen die Scherze
Nicht am rechten Orte zu sein. Die Frage war ernsthaft,

Und beſonnen verlangſt du die Antwort; da weiß ich, beim Himmel!
Nicht, wie eben ſich mir der Schalk im Buſen bewegte.
Doch ich fahre bedächtiger fort; du ſagſt mir: ſo möchte
Meinetwegen die Menge ſich halten im Leben und Leſen,
Wie ſie könnte; doch denke dir nur die Töchter im Hauſe,
Die mir der kuppelnde Dichter mit allem Böſen bekannt macht.
Dem iſt leichter geholfen, verſetzt' ich, als wohl ein andrer
Denken möchte. Die Mädchen ſind gut und machen ſich gerne
Was zu ſchaffen. Da gieb nur dem einen die Schlüſſel zum Keller,
Daß es die Weine des Vaters beſorge, ſobald ſie, vom Winzer
Oder vom Kaufmann geliefert, die weiten Gewölbe bereichern.
Manches zu ſchaffen hat ein Mädchen, die vielen Gefäße,
Leere Fäſſer und Flaſchen in reinlicher Ordnung zu halten.
Dann betrachtet ſie oft des ſchäumenden Moſtes Bewegung,
Gießt das Fehlende zu, damit die wallenden Blaſen
Leicht die Oeffnung des Faſſes erreichen, trinkbar und helle
Endlich der edelſte Saft ſich künftigen Jahren vollende.
Unermüdet iſt ſie alsdann zu füllen, zu ſchöpfen,
Daß ſtets geiſtig der Trank und rein die Tafel belebe.
Laß der andern die Küche zum Reich! da giebt es wahrhaftig
Arbeit genug, das tägliche Mahl durch Sommer und Winter
Schmackhaft ſtets zu bereiten und ohne Beſchwerde des Beutels.
Denn im Frühjahr ſorget ſie ſchon, im Hofe die Küchlein
Bald zu erziehen und bald die ſchnatternden Enten zu füttern.
Alles, was ihr die Jahreszeit giebt, das bringt ſie bei Zeiten
Dir auf den Tiſch und weiß mit jeglichem Tage die Speiſen
Klug zu wechſeln, und reift nun eben der Sommer die Früchte,
Denkt ſie an Vorrath ſchon für den Winter. Im kühlen Gewölbe
Gährt ihr der kräftige Kohl und reifen im Eſſig die Gurken;
Aber die luftige Kammer bewahrt ihr die Gaben Pomonens.
Gerne nimmt ſie das Lob vom Vater und allen Geſchwiſtern,
Und mißlingt ihr etwas, dann iſt's ein größeres Unglück,
Als wenn dir ein Schuldner entläuft und den Wechſel zurückläßt.
Immer iſt ſo das Mädchen beſchäftigt und reifet im Stillen
Häuslicher Tugend entgegen, den klugen Mann zu beglücken.
Wünſcht ſie dann endlich zu leſen, ſo wählt ſie gewißlich ein Kochbuch,

Deren Hunderte ſchon die eifrigen Preſſen uns gaben.
Eine Schweſter beſorget den Garten, der ſchwerlich zur Wildniß,
Deine Wohnung romantiſch und feucht zu umgeben verdammt iſt,
Sondern in zierliche Beete getheilt, als Vorhof der Küche,
Nützliche Kräuter ernährt und jugend-beglückende Früchte.
Patriarchaliſch erzeuge ſo ſelbſt dir ein kleines, gedrängtes
Königreich, und bevölkre dein Haus mit treuem Geſinde!
Haſt du der Töchter noch mehr, die lieber ſitzen und ſtille
Weibliche Arbeit verrichten, da iſt's noch beſſer; die Nadel
Ruht im Jahre nicht leicht; denn noch ſo häuslich im Hauſe,
Mögen ſie öffentlich gern als müßige Damen erſcheinen.
Wie ſich das Nähen und Flicken vermehrt, das Waſchen und Bügeln
Hundertfältig, ſeitdem in weißer arkadiſcher Hülle
Sich das Mädchen gefällt, mit langen Röcken und Schleppen
Gaſſen kehret und Gärten, und Staub erregt im Tanzſaal!
Wahrlich! wären mir nur der Mädchen ein Dutzend im Hauſe,
Niemals wär' ich verlegen um Arbeit; ſie machen ſich Arbeit
Selber genug; es ſollte kein Buch im Laufe des Jahres
Ueber die Schwelle mir kommen, vom Bücherverleiher geſendet.

Allein, wohin gerathe ich! Ich höre Sie ausrufen: Iſt das eine Aeſthetik? Wie komme ich vom Schönen, Erhabenen, Anmuthigen in Küche und Keller, vom Streben nach Poeſie zur gemeinen Proſa? Verzeihen Sie, liebe Freundin, die kleine Abſchweifung, die vielleicht von unſerem Thema doch nicht ſo weit abliegt, als es den Anſchein hat Denn Haus und Hof, Wohnung und Kleidung, Speiſe und Trank gehören nicht blos zur Nothdurft des Lebens und dienen nicht blos zur Befriedigung materieller Bedürfniſſe — ſie haben auch eine äſthetiſche Seite, die an den Geiſt ſich wendet und den menſchlichen Sinn für das Schöne zu entwickeln und zu befriedigen vermag. Ordnung, Ebenmaß, Reinlichkeit und Nettigkeit ſind auch äſthetiſche Tugenden, die Grundlage aller weiteren Entwickelung des Schön-

heitssinnes, und Waschen und Bügeln sind Thätigkeiten, die keineswegs der Aesthetik fern liegen. In der Einrichtung und Anordnung des Gemüsegartens, des Wohn- und Schlafzimmers, im Arrangement einer einfachen Mahlzeit kann und soll die Hausfrau zeigen, daß sie Geschmack besitzt und sich auf Aesthetik versteht. Lieber mag sie alle Bücher über das Kunst- und Naturschöne zum Fenster hinauswerfen, wenn sie dasselbe in ihrem eigenen Hauswesen nicht zu finden und darzustellen vermag.

Daß es mit dem Waschen und Kochen nicht so schlimm gemeint ist, daß die dem leiblichen Bedürfniß gewidmete Thätigkeit keineswegs allein Mutter und Töchter beschäftigen soll, liegt ja auf der Hand. Bin ich doch selber gegenwärtig bemüht, Ihnen nicht blos eine Lectüre in diesen Briefen zu bieten, die zu einem nicht gar zu kleinen Buche heranwachsen werden: sondern Ihnen nebenbei auch allerlei Schönes unserer Dichter und Schriftsteller zum aufmerksamen Durchlesen zu empfehlen. Aber indem ich Ihnen jene, wenn auch etwas in ironischer Uebertreibung gehaltene Epistel Goethes mittheilte, wollte ich mich nur zu der von unseren größten und gesinnungstüchtigsten Dichtern oft ausgesprochenen Wahrheit bekennen, daß feine ästhetische Bildung und Belesenheit, auf Unkosten der häuslichen Tugenden der Frau erworben, nichtig sind, daß ein frisches praktisches Eingreifen in's gemeine Leben auch das ideale Leben am besten kennen lehrt, und daß man das Eine thun kann, ohne das Andere zu lassen.

Das Studium und die Bewunderung der Schönheit soll uns nicht unlustig und untüchtig machen zur Erfüllung der Pflichten, die das Alltagsleben von uns fordert, und — da bin ich bereits wieder im Fluß meiner Erörterung über die Naturschönheit — der Genuß der schönen Natur, die Bewunderung ihres Reichthums und ihrer Mannigfaltigkeit soll nicht in jene

nur zu oft bei den Frauen beliebte Schwärmerei ausarten, die sich über das Ganze enthusiasmirt, ohne sich je die Mühe zu geben, das Einzelne recht anzuschauen und kennen zu lernen, die in Ausrufen: das ist herrlich, göttlich! sich ergeht, aber es bei dem oberflächlichsten Eindruck bewenden läßt, an Bildern sich berauscht, die im Allgemeinen verschwimmen, am Einzelnen und Besonderen aber keinen Halt haben. Und doch, so leicht erregbar das weibliche Gefühl, so überwiegend bei Ihnen Allen die gemüthliche Naturauffassung ist; so spreche ich es gern aus zum Ruhm Ihres Geschlechts — Sie haben auch große und reiche Anlagen vom Schöpfer empfangen zur scharfen Anschauung und Beobachtung des Einzelnen, und von einer klaren tüchtigen Anschauung der einzelnen Naturkörper soll ein guter Unterricht in der Naturkunde beginnen, ebensowohl bei den Knaben, als bei den Mädchen. Schärfe der Sinne, Fertigkeit im Erkennen der wesentlichen Merkmale, Sicherheit im Vergleichen und Unterscheiden — diese schätzbaren Talente, welche eine Hauptgrundlage aller ästhetischen Bildung ausmachen, werden ganz vorzüglich durch den naturhistorischen Unterricht gefördert. Wie vielseitig werden schon die Sinne geübt in der Anschauung der Steine und Metalle; ihre Schwere und ihr Gefüge, ihr verschiedener Bruch und Glanz, ihre wunderbar regelmäßigen Krystallformen, welche nachgezeichnet und wo möglich in Pappe ausgeschnitten werden — ferner aber die verschieden gestalteten Wurzeln, Blüthen und Blattformen der Pflanzen, die in ihren Hauptformen gleichfalls gezeichnet werden müssen, damit sie der Anschauung um so zugänglicher und in ihrer Formenschönheit um so sicherer erkannt werden: welch ein reicher Stoff für die Anfangsgründe der Aesthetik! Mädchen sollen keine Mineralogie und Botanik oder gar Zoologie als Wissenschaft studiren, mit dem System und dem ganzen gelehrten Apparat der Kunstaus-

drücke haben sie nichts zu schaffen; aber daß sie die in ihrer Heimath vorkommenden, hauptsächlich in die Augen fallenden Steine kennen, daß sie Thonschiefer von Sand- und Kalkstein unterscheiden — daß sie die Schmetterlinge und Sänger des Waldes, eine Biene oder Fliege nicht allein in der hohen Zweckmäßigkeit, sondern auch in der Schönheit und Pracht ihres Baues erkennen lernen, daß sie mit Hülfe des Mikroskops auch einen Blick gewinnen in die wunderbar mannigfaltige und schöne Welt des Kleinen — daß sie der lieblichen Bildungen des auch im Winter fortgrünenden Mooses ebenso sich freuen lernen wie des stolzen Baues der Linde und Eiche: dies sollte in hohen und niederen Mädchenschulen als ein wesentliches Stück der Bildung nicht außer Acht gelassen werden. Ist der Sinn erst aufgeschlossen, dann eröffnet sich auch eine unendliche Welt der Schönheit, und keine Gegend unseres lieben deutschen Vaterlandes ist so verlassen, daß sie nicht ihre eigenthümlichen, in ihrer Art schönen Naturproducte aufzuweisen hätte! Um bei den Pflanzen stehen zu bleiben, erinnere ich Sie nur an die allbeliebten Vergißmeinnicht, an den Ehrenpreis (Veronica), an die prächtigen Teichrosen (Nymphäen) und Seelilien, an das Lilium Martagon (Türkenbund) und den purpurrothen Fingerhut. Wie seltsame und doch so freundliche Blumenformen bieten die Orchideen unserer Wälder, und wie festlich leuchten die Blüthendolden und Aehren unserer weißen Spiräen! Was kann feiner, duftiger und doch zugleich prachtvoller sein, als die zu hohen Büschen aufwachsende Spiraea Aruncus mit ihren hohen, symmetrisch gebauten, zu einer Rispe vereinigten Trauben, wo ein zartes weißes Blüthchen an das andere sich reiht und Alles nur Blüthenstaub zu sein scheint! Welche Mannigfaltigkeit der Bildung blos bei Einer Pflanzenart! Betrachten Sie einmal unsere schönen, leider oft so gering geschätzten Waldpflanzen! Die weiden-

blättrige Spiräe hat einfach länglich-lanzettliche Blätter, während die Spiraea Aruncus (der Geißbart) zwei- bis dreimal gefiederte Blätter, die Sumpf-Spiräe (Sp. Ulmaria) nur einfach gefiederte, in große, drei- bis fünflappige Blättchen sich theilende Blätter hat, und endlich die Sp. filipendula kleine fiederspaltige eingeschnittene Blättchen zeigt. In allen diesen Bildungen waltet ein bestimmtes Gesetz; selbst die Art, wie die Blätter an den Stengel geheftet sind, ist bei jeder Pflanze wieder originell und eigenthümlich. Ziehen Sie wie eine Spirallinie um den Zweig einer Eiche einen Faden, so werden Sie finden, daß das sechste Blatt stets senkrecht über dem ersten steht, das siebente desgleichen über dem zweiten u. s. f. Wie ganz anders ist dies Verhältniß bei der Sonnenrose, deren Blüthenspirale 55 Windungen macht mit 144 Blüthchen, dann beginnt ein neuer Cyklus und 145 steht wieder über Nr. 1. Werfen Sie dann auch, wenn Sie das Einzelne scharf ins Auge gefaßt haben, einen Blick auf den Bau des Ganzen. Welche Harmonie! Die Eiche mit ihren starken, knorrigen, mehr wagerecht ausstrebenden Aesten trägt zierlich gebuchtete, in sanfter Wellenlinie gerandete Blätter, welche in ihrem nicht zu hellen und nicht zu dunklen Grün dem Starren und Strengen der Aeste das Weichere und Mildere zugesellen, und doch in der Größe und Festigkeit ihres Gefüges dem Charakter des ganzen Baumes entsprechen. Wie ganz anders die herzförmigen Blätter der Linde, durch ihren beweglicheren Stiel empfänglicher für jedes Lüftchen, entsprechend den schmiegsamen Aesten der herrlichen Lindenkrone, die bogenförmig wieder sich senken und die schönste Rundung bilden! Die Zeichnung des Lindenblattes aber ist schärfer, es bedurfte an seinem Rande keiner sanfteren Wellenlinie, da solche schon im Gezweige selber sich darstellen. So werden Sie überall auf eine festbestimmte Regel, auf Einheit in der Mannigfaltigkeit, auf Gegen-

sätze in ihrer Versöhnung treffen, wo ein Naturschönes sich Ihnen darstellt, und das Pflanzenreich ergreift in dieser Hinsicht ganz besonders das Gemüth.

Was in den Krystallen des Steinreichs blos angedeutet war: eine aus der ungegliederten Masse hervorwachsende, zu einem Einzelwesen sich gestaltende Form, das kommt im Pflanzenreiche zur Ausführung. Die einfache elementarische Zelle entwickelt sich zu einem Gewebe, thürmt sich auf in kühnem Aufbau von Gefäßbündeln und Röhren, aus dem zartesten Häutchen wird das festeste Holz, der zäheste Bast, die härteste Rinde, welche Wind und Wetter trotzt; der Pflanzensaft selber aber erstarrt nicht ein für alle Mal, wie das Krystallwasser, zur unbeweglichen Ruhe der für immer abgeschlossenen todten mathematischen Form, sondern er treibt fort und fort neue Bildungen in größter Mannigfaltigkeit der Form und Farbe, und wie das Ganze sich gliedert, so daß die Wurzel ein ganz anderes Ding ist, als Stamm und Blüthe, und wie Blätter, Zweige, Blüthen und Früchte wieder als besondere Einzelwesen sich darstellen, die nach ihrer Weise das Elementargebilde der Zelle vervielfältigen und auseinanderlegen: so wirken die Glieder in ihrer eigenthümlichen Lebensthätigkeit doch stets zu Einem Zwecke und Einem schönen Ganzen zusammen.

Lesen Sie das sinnige Gedicht Goethes:

Die Metamorphose der Pflanzen.

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühls über dem Garten umher:
Viele Namen höreſt du an, und immer verdränget
Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern,
Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz,

Auf ein heiliges Räthſel. O könnt' ich dir, liebliche Freundin,
Ueberliefern ſogleich glücklich das löſende Wort!
Werdend betrachte ſie nun, wie nach und nach ſich die Pflanze,
Stufenweiſe geführt, bildet zu Blüthen und Frucht!
Aus dem Samen entwickelt ſie ſich, ſobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schooß hold in das Leben entläßt
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zarteſten Bau keimender Blätter empfiehlt.
Einfach ſchlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag, verſchloſſen in ſich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
Trocken erhält ſo der Kern ruhiges Leben bewahrt,
Quillet ſtrebend empor, ſich milder Feuchte vertrauend,
Und erhebt ſich ſogleich aus der umgebenden Nacht.
Aber einfach bleibt die Geſtalt der erſten Erſcheinung;
Und ſo bezeichnet ſich auch unter den Pflanzen das Kind.
Gleich darauf ein folgender Trieb ſich erhebend erneuet,
Knoten auf Knoten gethürmt, immer das erſte Gebild.
Zwar nicht immer das Gleiche; denn mannigfaltig erzeugt ſich
Ausgebildet, du ſiehſt's, immer das folgende Blatt,
Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Theile,
Die verwachſen vorher ruhten im untern Organ.
Und ſo erreicht es zuerſt die höchſt beſtimmte Vollendung,
Die bei manchem Geſchlecht dich zum Erſtaunen bewegt.
Viel gerippt und gezackt, auf maſtig ſtrotzender Fläche,
Scheinet die Fülle des Triebs frei und unendlich zu ſein.
Doch hier hält die Natur mit mächtigen Händen die Bildung
An und lenket ſie ſanft in das Vollkomm'nere hin.
Mäßiger leitet ſie nun den Saft, verengt die Gefäße,
Und gleich zeigt die Geſtalt zartere Wirkungen an.
Stille zieht ſich der Trieb der ſtrebenden Ränder zurücke,
Und die Rippe des Stiels bildet ſich völliger aus.
Blattlos aber und ſchnell erhebt ſich der zartere Stengel,
Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
Rings im Kreiſe ſtellet ſich nun, gezählet und ohne
Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin.

Um die Achſe gedrängt entſcheidet der bergende Kelch ſich,
Der zur höchſten Geſtalt farbige Kronen entläßt.
Alſo prangt die Natur in hoher, voller Erſcheinung,
Und ſie zeiget gereiht Glieder an Glieder geſtuft.
Immer ſtaunſt du auf's Neue, ſobald ſich am Stengel die Blume
Ueber dem ſchlanken Gerüſt wechſelnder Blätter bewegt.
Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung,
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zuſammen zieht es ſich ſchnell, die zarteſten Formen,
Zwiefach ſtreben ſie vor, ſich zu vereinen beſtimmt.
Traulich ſtehen ſie nun, die holden Paare, beiſammen,
Zahlreich ordnen ſie ſich um den geweihten Altar.
Hymen ſchwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen ſüßen Geruch, Alles belebend, umher.
Nur vereinzelt ſchwellen ſogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterſchooß ſchwellender Früchte gehüllt.
Und hier ſchließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer ſogleich faſſet den vorigen an,
Daß die Kette ſich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt, ſo wie das Einzelne, ſei.
Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr ſich vor dem Geiſte bewegt!
Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Geſetze,
Jede Blume, ſie ſpricht lauter und lauter mit dir.
Aber entzifferſt du hier der Göttin heilige Lettern,
Ueberall ſiehſt du ſie dann auch im veränderten Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geſchäftig,
Bildſam ändre der Menſch ſelbſt die beſtimmte Geſtalt.
O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntſchaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entſproß,
Freundſchaft ſich mit Macht in unſrem Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüthen und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Geſtalten,
Still entfaltend, Natur unſern Gefühlen gelieh'n!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchſten Frucht gleicher Geſinnungen auf,

Gleicher Anſicht der Dinge, damit in harmoniſchem Aufſchau'n
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Mit barbariſchem Klang, ſagt Goethe, verdrängen die botaniſchen Namen einer den andern im Ohr, denn es ſind griechiſche Namen, daher ſie der Ungelehrte nicht verſteht und ſie alle lernt, ohne etwas dabei zu denken. Aber nicht die Namen ſollen uns beſchäftigen, das geheime Geſetz, das heilige Räthſel, durch welches ſich alle Geſtalten ähnlich und doch nicht gleich ſind, ſollen wir erforſchen. Darum betrachte man die Pflanze werdend, wie ſie aus dem Samen keimende Blätter dem Reize des heiligen, ewig bewegten Lichts empfiehlt. Aber ſchon im Samenkorne liegt das Vorbild der künftigen Pflanze, Blatt und Wurzel und Krone. Doch iſt die erſte Erſcheinung des Sprößlings einfach, wie das Kind unter den Menſchen einfach, ohne den mannigfaltigen Ausdruck in den Geſichtszügen. Wie nun die Blätter folgen, wie die Pflanze immer mannigfaltiger, immer ausgebildeter, bis ſie vollendet daſteht, und unbändigen Triebs in's Unendliche wachſen zu wollen ſcheint. Doch ſie iſt nicht beſtimmt, nur grüne Blätter und Stengel zu haben, die Natur hemmt das mächtige Wachſen und leitet den Saft zu zarteren Bildungen. Wie ſchön, unnachahmlich ſchön ſchildert der Dichter nun das Werden der Blume, wie ungemein anmuthig beſchreibt er, wie ſich Staubfäden um den Staubweg, um den geweihten Altar traulich herumſtellen und unter herrlichen Düften und ſüßem Geruche ihre Hochzeit feiern. So ſenkt ſich bildend in den Schooß des Kelches der Same, um den ſich dann die ſchwellende Frucht erzeugt. Hier ſchließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte, aber nur bei dem Einzelnen ſchließt ſie ihn; im Welken der Pflanze und im Tode keimt das neue Leben; denn kaum fällt

die Frucht, fallen die Blätter im Herbſte, ſo fängt auch ſchon das in die Erde geſenkte Samenkorn eine neue Schöpfung an. — So, von liebender Betrachtung des Einzelnen zur Anſchauung des Ganzen in ſeiner Einheit und Mannigfaltigkeit muß man aufſteigen, um die Natur in ihrer Schönheit recht zu erkennen und die Liebe und Bewunderung des Naturlebens wird noch größer, wenn man beobachtet, wie aus dem einfachſten Keim in harmoniſcher Stufenreihe der zuſammengeſetzteſte Organismus ſich entwickelt, wie jede niedere Stufe ſich in der höhern wiederholt, aber reicher und mannigfaltiger, wie der ſtarre Asbeſt, aus dem man Fäden ſpinnt und Leinwand webt, ein Vorbild der Pflanzenfaſer iſt, gleichwie der Kryſtall den Pflanzenorganismus vorbildet und im Polyp und der Koralle Pflanze und Thier zuſammenſchmilzt; — wenn man ferner erwägt, wie das Samenkorn ein Ei iſt, verſehen mit einer härteren und weicheren Schale, und dem Eiweiß, das die Milch liefert, von welcher der junge Säugling die erſte Nahrung erhält, ganz ſo, wie es mit dem Ei der Fall iſt, aus welchem der Vogel ſchlüpft; wenn man endlich bemerkt, wie die einzelnen Organe eines Thieres oder einer Pflanze nicht blos ſo ſind, ſondern ſo ſein müſſen, und die höchſte Weisheit offenbaren in Bezug auf das Leben des Thieres. Da ſtaunen wir über den wundervollen Bau eines Fiſches oder Vogels, ja einer Spinne und eines Froſches. Und betrachten wir dann die Krone der Schöpfung, den Menſchen, und werden gewahr, wie alle jene Organe, die auf den unteren Stufen der Schöpfung vereinzelt auftreten, im Menſchen zu ſchönſter Einheit zuſammenwirken, um ein gewandtes Werkzeug zu bilden für den unſterblichen Geiſt, ſo rufen wir billig aus: „Herr, wie ſind deine Werke ſo groß und viel! Du haſt ſie alle weislich geordnet, und die Erde iſt voll deiner Güte!“ Der menſchliche Leib, aus Erdenſtaub bereitet wie die Pflanze und

das Thier, und doch in seiner Schönheit und Vollendung ein Abglanz göttlicher Majestät, ein Ebenbild Gottes — er allein trägt eine ganze Schöpfung in sich!

Solche Naturbetrachtung führt Sie hinaus über jene Art, welche im Vogel blos einen Flieg- und Stimmapparat, in der Blume blos Blätter und Staubgefäße sieht; die Natur soll vielmehr, wie sie eben allenthalben eine Spiegelung des Geistes, ja des höchsten Geistes selbst ist, im unerschöpflichen Reichthum ihrer Formen und Farben, ihrer Töne und Stimmungen, auch entsprechende Stimmungen im Gemüth des Menschen erzeugen, ihre Bildungen sollen Sinnbilder (Symbole) für unser Seelenleben werden, eine tiefsinnige Bilderschrift, die auch ein „einfach kindlich" Gemüth zu lesen vermag, ohne die Systeme der gelehrten Naturforscher durchstudirt zu haben. Von diesem Gesichtspunkte aus sind in neuerer Zeit einige Schriften erschienen, die ich Ihnen für Ihre Bibliothek bestens empfehle.

Aesthetik der Pflanzenwelt ꝛc. von Bratanek (Leipz. Brockhaus).

Naturstudien. Skizzen von Herm. Masius, 1. Band, 8. Aufl. 1874; 2. Band, 2. Aufl. 1877. Leipzig bei Brandstetter.

Biographien aus der Naturkunde in ästhetischer Form und religiösem Sinne. Von A. W. Grube. (Stuttgart, Steinkopf, I in der 7. Aufl. 1877.) Es liegen die 4 Reihen nun vollständig vor. Zunächst für die Jugend geschrieben, mögen sie auch von Erwachsenen, die an einer sinnigen Naturbetrachtung Freude haben, gern gelesen werden.

Einen interessanten Blick in das auch im Winterkleide der Natur fortgrünende Pflanzenleben eröffnet Ihnen Roßmäßler's „Flora im Winterkleide" (Gotha 1854). Von demselben Verf. erschienen (1856): „Die vier Jahreszeiten" (Heilbronn, bei Henninger), worin die Pflanze, als den harmonischen Wechsel des Jahres vorzugsweise darstellend und charakterisirend und als

lebendiges Mittelglied zwischen dem unorganischen Mineralreich und der organischen Welt der Thiere und Menschen zu klarster Anschauung gebracht wird.

Die kleine Schrift von Roßmäßler: „Das Süßwasser-Aquarium", mit Abbildungen geziert, möchte für Freunde und Freundinnen von Aquarien, d. h. von kleinen, im Zimmer aufgestellten Wasserbehältern, worin aus Muscheln und Steinen, Moos und Wasserpflanzen und Wasserthierchen eine Welt im Kleinen sich darstellt, willkommen sein.

Achter Brief.

Ich möchte Ihnen im heutigen Briefe noch Einiges über die landschaftliche Schönheit mittheilen, nachdem wir uns bereits darüber verständigt haben, daß vor Allem ein Blick in die einzelnen Erscheinungen des Naturlebens gewonnen werden muß, bevor seine Schönheit im Großen und Ganzen recht gewürdigt werden kann. Das, was eine Gegend, eine Landschaft schön macht, ist ein Zusammenwirken von der unseren ästhetischen Sinn berührenden organischen und unorganischen Welt, von der Oberflächenbildung der Erde, wie sie als Hebung und Senkung, als Ebene, Gebirg oder Thal, als Gegensatz von Starrem und Flüssigem, vom Luftmeer, worin sich das Sonnenlicht verschiedenartig bricht, und vom Boden, worauf das Licht in allen Tönen spielt, sich darstellt. Die Mannigfaltigkeit solcher Erscheinungen muß aber zur Einheit gelangt sein durch eine Versöhnung der Gegensätze, welche, bei aller Entgegensetzung, doch sich wieder anziehen und verschmelzen, gleichsam zusammenklingen zu Einem Accord für das Auge wie für die innere Stimmung.

Indem verschiedene Naturerscheinungen für den ästhetischen Sinn zur Einheit kommen, schließen sie sich zugleich als ein bestimmtes Ganze von jeder Gruppe anderer Naturbilder ab und machen es dem betrachtenden Auge möglich, in Gedanken einen Rahmen, eine Grenzlinie um dasselbe zu ziehen. Denken wir uns ein wellenförmiges Hügelland, meilenweit in wechselloser Einförmigkeit sich fortziehend, ohne höhere Berge und ohne große Ebenen; es mag fruchtbar, wohl angebaut, ja hie und da lieblich sein, aber eigentliche Landschaftsbilder werden Sie in solcher Gegend schwerlich finden, weil ein bestimmter Gegensatz und die feste Umgrenzung des Bildes fehlen. Es ist der gleiche Fall mit einer Ebene, wie die Lüneburger Haide oder die Magdeburger Börde, oder mit den langen Sandflächen und Kiefernwäldern der Mark. Nun aber rücken Sie an jenes wellenförmige Hügelland ein Gebirge oder auch nur Einen kühn aufstrebenden Berg, lassen Sie im Hintergrunde die Alpen erscheinen, und die Hügelwellen gewinnen plötzlich Relief, ihr Charakter des Freundlichen, Anmuthigen, der ungehemmten Fruchtbarkeit tritt ästhetisch hervor im Gegensatz der felsreichen Hochgebirge mit ihren Schneehäuptern und Gletschern. Oder kommen Sie bei einer Wanderung durch den märkischen Kiefernwald an eine lichte Wiese, mit Haidekraut umrandet und von schmucken Birken beschattet, an einen mit der weißen Nymphäe bedeckten, von Rohr und Sumpfpflanzen üppig umgrünten kleinen See, aus dem ein Völkchen Wildenten auffliegt, während der Storch im feuchten Grase schreitet: so gewinnt die arme rauhe Kiefer plötzlich ein malerisches Ansehen, gleichwie derselbe See und dieselbe Wiese erst durch die Waldbäume gehoben werden und ohne dieselben höchst kahl und prosaisch sich ausnehmen würden. Wie manches hübsche Miniaturbild gewährt selbst die trüb und träg auf den Leipziger Gefilden einherschleichende Pleiße, wenn durch den

entfernteren Rand ihres Bettes der Schein einer Hügelreihe entsteht und ein „dort oben" gelegenes Dorfkirchlein den Hintergrund bildet eines Vordergrundes grüner Wiesen mit ihren Gruppen von Erlen und Eichen, Weiden und Pappeln, die dem Rande des armseligen Flusses das Gepräge eines natürlichen Parkes verleihen. Wenn ich von der Schweizer Seite des Bodensees auf das schwäbische Ufer blicke, so erfreut zwar immer die schöne breite Wasserfläche, aber dem See selber fehlt etwas, weil das Auge am jenseitigen Ufer zu wenig Haltepunkte findet. Wie ganz anders erscheint derselbe See, wenn man vom deutschen Ufer die Schweizer Berge in seinem Hintergrunde erblickt und es das Aussehen gewinnt, als bespüle das blaugrüne Wasser den Fuß jener Alpen, die noch zehn Meilen weit von seinem Ufer entfernt sind!

Wo das Auge vergeblich nach einer Umgrenzung sucht, wie auf der endlosen Prairie oder dem Meere, wo der gewöhnliche Maßstab von Größe und Ausdehnung unzugänglich wird und das Schöne zum Erhabenen sich gestaltet, scheint zwar ein grenzenloses Naturbild ohne die Mannigfaltigkeit von Gegensätzen sich vor unsere Anschauung zu stellen, aber es scheint auch nur so. Zuvörderst bringen wir in die Wüste oder Steppe den Gegensatz selber mit in der Erinnerung an die uns heimisch gewordene cultivirte Umgebung, und selbst das schwankende Schiff ist noch ein Stück Festland, wie die Reisekaravane ein Stück Culturleben im Wüstensande. Ferner aber verbleibt überall der Hauptgegensatz von Himmel und Erde und ein Horizont, wenn er auch noch so weit zurückweicht: es bleibt das eigenthümliche Farbenspiel von Luft und Sonne, die Musik und der Duft des Lichtes, das auch dem Einförmigsten einen ästhetischen Nimbus verleiht. Ein junger amerikanischer Reisender, B. Taylor*),

*) Eine Reise nach Central-Afrika (deutsch von J. Ziethen. — Leipzig 1855.)

ſchildert den erſten Eindruck der afrikaniſchen Sandwüſte: „Ich fand einen unausſprechlichen Zauber in der erhabenen Einſamkeit der Wüſte. Ich ſah oft die Sonne aufgehen, wenn in dem weiten Kreiſe des Horizonts kein anderes lebendes Weſen zu ſehen war. Sie ſtieg auf wie ein Gott in Ehrfurcht gebietender Herrlichkeit, und es würde natürlich geweſen ſein, hätte ich mich in den Staub geworfen und ſie angebetet. Die plötzliche Veränderung in der Färbung der Landſchaft, ſobald ſie ſich zeigte, die warme goldene Farbe, welche der Sand annahm, und die purpurnen und violetten Tinten der fernen Porphyrberge — das war ein Morgenwunder, welches ich nie ohne Ehrfurcht erblickte. Dieſe reichen Farben machten die Wüſte ſchön; ſie war zu glänzend, um den Eindruck einer Einöde zu machen. Die Landſchaft, weit entfernt, niederſchlagend zu wirken, begeiſterte und erheiterte mich. Ich hatte das Gefühl phyſiſcher Geſundheit und Kraft niemals in ſolcher Vollkommenheit, und hätte vom Morgen bis zum Abend im Ueberſtrömen meines Glückes laut aufſchreien mögen. — Die Luft iſt ein Lebenselixir — ſo ſüß und rein und erfriſchend, wie die, welche der Menſch am erſten Schöpfungsmorgen athmete. Man athmete das unverdorbene Element der Atmoſphäre ein, denn es giebt keine Ausdünſtungen der feuchten Erde, des Pflanzenſtoffs oder des Rauches und Dampfes, der ſich von den Wohnungen der Menſchen erhebt, um ſie zu verunreinigen. Dieſe Luft iſt noch mehr als ihre Stille und Einſamkeit das Geheimniß unſerer Liebe zur Wüſte. Es iſt eine ſchöne Erläuterung der liebenden Fürſorge der Vorſehung, welche auch nicht eine wüſte Stelle der Erde ohne eine verſöhnende Verherrlichung läßt. Wo alle die lieblichen Reize der Natur fehlen, wo es nichts Grünes, keine Quelle für die durſtige Lippe, kaum den Schatten eines Felſen giebt, um den Wanderer am brennenden Mittag zu ſchützen —

da hat Gott seinen süßesten und zartesten Hauch auf die Wildniß ausgeströmt, welche dem Auge Klarheit, dem Körper Stärke und dem Geiste die freudigste Heiterkeit giebt."

Und diesem Bilde will ich ein zweites aus den Eisgefilden des Nordpols gegenüberstellen. Der leider zu früh verstorbene berühmte Nordpolfahrer E. Kane, der so meisterhaft auch die ästhetische Seite der kalten Zone zu schildern versteht, konnte trotz der Mühsal und dem Ungemach, das eine Reise in jene Eiswüsten mit sich bringt, doch nicht umhin, auch die Schönheit des Polarwinters zu bewundern und Eislandschaften in ihrer Glorie zu schildern. Ihr Farbenton zeigt eine merkwürdige Vereinigung von Wärme und Kälte im Sommer, eine kühne, seltsame Abwechslung der Formen stellt sich dar, eine strenge Klarheit, die der genialste Maler mit seinen Farben darzustellen vergeblich unternehmen würde. Wer mag den Eisberg malen mit seinen kühnen Umrissen und doch verschwimmenden Formen, oder die kalten Gegensätze des schattenlosen Weiß und des himmelblauen Helldunkels der Eisluft? Dort breiten sich schwarze Hügel aus, Flecke auf wellenförmigem Schnee; die Eisebene ist von Gletschern umsäumt und streckt sich von der klippenreichen Küste als Vorgebirge weit in's Meer; das blaue Wasser ist ganz still. In die Ruhe kommt aber auch Handlung, wenn die Schollen krachen, die „Hummocks" zerschmettern, und der Eisberg, zwar selbst vergänglich, sich doch in großartiger Ruhe erhebt und die kleinen Trümmer gegen sich anstürmen läßt. „Mildernd breitet sich über Alles der Duft einer farbigen Atmosphäre; der Himmel der Baffinsbay, obwohl dem Nordpol nahe genug, ist von so warmem Ton wie der Himmel in der Bucht von Neapel nach einem warmen Juniregen."

Wo der Pflanzenwuchs erstarrt, sind es vorzugsweise die ästhetischen Momente des Erhabenen, des Grotesken und Aben-

teuerlichen (ich erinnere an die Felsengruppen der Wüste), des Schauerlichen und Furchtbaren (z. B. die Ufer des todten Meeres), des Ernstes, der Schwermuth und Trauer, welche sich dem die Landschaft betrachtenden Sinne darstellen. Wo Pflanzen grünen und blühen, da kommt auch Leben und Freude in das Starre und Leblose, und es ist vorzugsweise die Pflanzendecke, welche den verschiedenen Gürteln und Landstrichen der Erde das eigenthümliche Gepräge verleiht. Vor Allem sind es die auch aus der Ferne schon in die Augen fallenden Bäume und Sträucher und ihr Verhältniß zum angebauten Lande, wodurch eine Gegend ihren bestimmten Charakter erhält. Die Polarzone mit ihren Flechten und Moosen und strauchartigen Bäumen, die am Boden gleich den Flechten hinkriechen und sich in einander verschlingen, als wollten sie sich in dieser Umarmung wärmen, wo man über einen ganzen Weidenwald, den der Schnee mit leichter Mühe bedeckt hat, hinfährt, ohne es zu merken: wie ganz verschieden ist dieser äußerste Pflanzengürtel schon von dem ihm zunächst folgenden der gemäßigt kalten Zone mit ihren finsteren Tannenwäldern und hoch aufragenden Birken mit den weithin leuchtenden Stämmen, die mit ihrem schlanken Bau, biegsamen Gezweig und freundlichen Laub in's dunkelgefärbte Landschaftsbild einen heiteren Lichtstrahl werfen, als wollten sie mahnen an die Lichtfülle des Südens. Die gemäßigt warme Zone hinwiederum mit ihren smaragdgrünen Wiesen, ihren Eichenhainen und Buchenwäldern, die in der heißen Sommersonne eine kühle grünschattige Dunkelheit bereiten und zierliche Lichtringel auf den Boden zeichnen, wenn ein sanfter Wind in der vollen, dichten Laubkrone spielt — wie ganz anders wird da Sinn und Gemüth angesprochen und gestimmt, als in der auf sie folgenden gemäßigt heißen Zone mit ihren immergrünen Eichen und Myrten und Pistazien — die Flora des südlichen

vom Mittelmeer beſpülten Europa hat an 300 holzartige Gewächſe aufzuweiſen, die auch im Winter größtentheils ihre Blätter behalten —, mit ihren Orangen, Feigen und Oelbäumen, mit dem dunkelglänzenden, lederartigen ſteifen Laub der Bäume und Sträucher und den aus heißem Felſen hervorſproſſenden duftigen Labiaten (Lippenblumen) und den vielen ſtachlichen und dornenbeſetzten Kräutern und Sträuchern! Bereits finden wir an letzteren ſchon große prachtvolle Blumen, die an die tropiſche Zone erinnern, in welcher auch die Bäume die größten und glänzendſten buntfarbigen Blumen entwickeln. Je näher nach dem Aequator zu, um ſo mehr ſteigt die Fülle und Pracht der Flora. Welche großartige Mannigfaltigkeit ſchon in der gemäßigt heißen (ſubtropiſchen) Zone der alten und neuen Welt! Ich erinnere Sie nur an die Cameliengebüſche und den Theeſtrauch auf dem Oſtflügel Aſiens, an die herrlichen Magnolien Amerika's, an die unabſehbaren Cypreſſenwälder des unteren Miſſiſſipi, oder an das baumartige Sempervivum (bei uns als „Hauslauch" auf dem Dache kriechend) und an die balſamduftende Wolfsmilch (Euphorbia balsamifera) auf Madeira, die als ſtattlicher Baum ihre ſüße nährende Milch ſpendet! In der eigentlich tropiſchen Zone, dem Gürtel der Wendekreiſe, und endlich im Gürtel des Aequators ſelber erſcheinen dann jene höchſten und üppigſten Pflanzenformen der Palmen und Pandanus, der Farren und baumartigen Gräſer, des Piſang und der Aloe, des Brodbaums und indiſchen Feigenbaums, der, von ſeinen Zweigen wieder Wurzelfäden zur Erde ſendend, neue Stämme treibt und ſeinen Mutterſtamm mit einem ganzen Walde umgiebt, während die Adanſonie oder der Affenbrodbaum bei einer Höhe von nur 30 Fuß einen Umfang von 77 Fuß gewinnt, und manche Palmenarten graziös und leicht bis zu 180 Fuß ſich erheben und erſt in dieſer luftigen Höhe ihre gewaltigen Blätter wie einen Fächer

ausbreiten. In den dichten Urwäldern, wo längst abgestorbene morsche Stämme noch von der Umschlingung ihrer Parasiten gehalten werden, schießt wie ein dünnes Rohr der Calamus draco mehrere hundert Fuß auf und zieht dann seine 500 Fuß langen Stränge wie Bindfaden von Baum zu Baum! Wenn unscheinbare Flechten und struppiges Moos die Rinde unserer nordischen Waldbäume bedecken, so wuchern aus der Rinde tropischer Pflanzen die herrlichsten Orchideen (auch die Vanille ist ein solches Schmarotzergewächs) und andere großblüthige Prachtpflanzen, die eine Zierde unserer Gewächshäuser bilden. Die Lianen und Schlingpflanzen entfalten ihre großen Blumen hoch in den Wipfeln der Bäume. — Schon in den Wäldern von Missouri, oberhalb St. Louis, sieht man dornenbewaffnete Rosen bis in die Wipfel der hohen Bäume steigen und dort mit zahllosen hellrothen Blüthen prangen. Unser Epheu, das, an einer alten Eiche emporrankend, nur durch sein dunkles, schön geadertes Grün der Blätter das Auge erfreut, ist dagegen freilich sehr unscheinbar. Und doch erfreuet alle Pracht der Tropenpflanzen mehr das äußere Auge, die stolze Palme hat mathematisch festbestimmte Linien, die großen Baumblüthen imponiren durch ihre Pracht und Ueppigkeit, ein Bambuswald durch sein zierlich geschnittenes Laub — aber wie auch bei den gesellig auftretenden Pflanzen der heißen Zone sich so mancherlei an sie herandrängt und mit ihnen wächst, daß der Blick schwer einen Ruhepunkt findet, wie jeder Baum mehr als Einzelwesen für sich auftritt, wie schon das Laub es nicht zuläßt, daß, wie in nordischen Wäldern, die Blätter in einander überfließen, weich verschwimmen und jene anmuthigen, von sanften Wellenlinien begrenzten Gruppen zeigen, so können sich unsere Eichen- und Buchenwälder, unsere Linden- und Ahorngruppen getrost mit den Tropenwäldern messen, sowohl in malerischer Schönheit als

in ihrer erfrischenden Wirkung auf das Gemüth, das träumend und sinnend in unseren Tannen- und Laubwäldern sich ergeht, um neue Kraft des Gedankens und der That zu gewinnen. Ich könnte Ihnen Aeußerungen berühmter Reisenden anführen, die ehrlich gestehen, daß sie in den Dattelhainen und Kokoswäldern keineswegs das gefunden, was sie erwarteten, berühre aber diesen Punkt nur, damit Sie, die Sie so gern Naturbilder entfernter Zonen kennen lernen und entsprechende Naturschilderungen lesen, nicht die Schönheit Ihrer heimischen Umgebung zu gering anschlagen mögen. Uebrigens halte ich es für ein sehr bedeutendes Förderungsmittel der ästhetischen Bildung überhaupt, wenn der Sinn für die eigenthümlichen Naturscenen und Landschaftsbilder in den verschiedenen Zonen und Klimaten frühzeitig geweckt und genährt wird, und wie unsere großen Naturforscher mit ihrem Beispiel von Naturschilderungen, die bei aller Gründlichkeit und Treue doch des poetischen Duftes und der blühenden Sprache nicht ermangeln, vorangegangen sind; so zeichnen sich unsere neueren Reisebeschreibungen meist vortheilhaft aus durch die ästhetisch bedeutsamen Gemälde vom eigenthümlichen Naturleben und der dadurch bedingten Landschaft auf den verschiedensten Punkten der Erde. Gute Illustrationen kommen dem Leser dabei sehr zu Statten und werden — Dank der vorgeschrittenen Industrie unserer Zeit — immer reichlicher den Reiseberichten beigegeben. Ich erinnere Sie bei dieser Gelegenheit, daß Sie neben den älteren Landschaftsmalern (z. B. Poussin und Claude Lorrain) nicht versäumen mögen, auch die klassischen Gemälde eines Calame (namentlich Alpenbilder), eines Rottmann (griechische idealisirte Landschaften), Heinlein, Zimmermann, Dahl, Ed. Schleich und anderer Meister kennen zu lernen. Man muß freilich den Oelbaum oder Feigenbaum unter italienischem und griechischem Himmel in seiner eigenthümlichen Umgebung und Luft,

man muß jenen Contraſt des kahlen, in ſcharfen Umriſſen ſich darſtellenden Felſen mit der ſaftgrünen Vegetation, die aus ſeinen Ritzen hervorſproßt, man muß mit den Bergen des ſüdlichen Europa zugleich die violetten und purpurrothen Farbentöne ſchauen, in welche die ſcheidende Sonne ſie taucht — gleichwie man die hohe Majeſtät der Kokospalme recht bewundern lernt, wenn man nach langer beſchwerlicher Seefahrt plötzlich die grüne Küſte des Landes ſich aus den Wellen emporheben ſieht — oder wie man den Reiz einer Dattelpflanzung erſt erfährt, wenn man Tage lang auf dem heißen Wüſtenſande gewandert iſt. Doch die Phantaſie iſt eine ſchöpferiſche Kraft, die ſchon bei geringer Nachhülfe Großes leiſtet. Und ein gutes Stück dieſer Nachhülfe gewähren Ihnen unſere Gewächshäuſer und botaniſchen Gärten, die zwar nicht die Größe und volle Schönheit der Tropenpflanzen ausbilden können, aber Form und Farbe doch ſchon hinlänglich veranſchaulichen. Ferner unſere einheimiſchen Gewächſe ſelber. Unſer Farrenkraut giebt wenigſtens im Kleinen ein Bild der baumartigen Farren, unſere Schachtelhalme von den auſtraliſchen Caſuarinen (Bäume mit ſchachtelhalmähnlichen Zweigen), das Blatt unſerer Malven von den Blättern der tropiſchen Malvaceen und Bombaceen (Wollbäume) mit den großen herzförmigen, eingeſchnittenen Blättern, wohin auch der Affenbrodbaum gehört. Die zart gefiederten Mimoſen finden ein Aehnliches ſchon in unſerer ſogenannten Akazie (Robinia Pseudoacacia), die Pathosgewächſe oder Aroideen mit ihren langen hellgrünen dutenartig zuſammengerollten Blättern haben ſchon in unſerem Kalmus und Aaronswurz einen Gattungsgenoſſen, und die kleine nordiſche Calla palustris zeigt im Kleinen das Bild der großen Calla aethiopica.

Werden Sie alſo, liebes Fräulein, der Luſt zum Betrachten und Erkennen der Pflanzen nicht untreu, und Sie werden —

mit Benutzung der übrigen von mir gegebenen Winke — den beſten Erfolg dieſes Bemühens verſpüren in der Leichtigkeit, mit der Sie Naturſchilderungen aus entfernten Zonen auffaſſen und wahrhaft genießen können. Viel mehr als durch Romanlectüre wird auf dieſe Weiſe der geſunde Sinn für das Schöne gewinnen, und wer für die Naturſchönheit keinen Sinn hat, wird auch ſchwerlich die Kunſtſchönheit würdigen lernen. Ehe wir aber zu dieſer fortſchreiten, möchte ich Ihnen noch einige Worte über das Licht und die Farben ſagen.

Neunter Brief.

Wie manche ſonſt freundliche und ſchöne Gegend ſieht völlig todt und nichtsſagend aus, wenn man ſie von grauem Nebelhimmel bedeckt erblickt, der das Spiel des Lichts verhindert; aber ſiehe, die Wolken öffnen ſich, Ströme des goldenen Lichtes fließen auf jenen Hügel herab, ſcheiden den dunkelgrünen Tannenwald von dem hellen Weinbergsgelände und tauchen das alte Gemäuer der Ruine in verjüngendes Roſenroth — und in dieſe gleichgültige, charakterloſe Phyſiognomie kommt plötzlich Leben und eine Seele ſpricht aus ihren Zügen! Der Sonnenſtrahl erwärmt nicht blos für das Gefühl den ſchweren irdiſchen Stoff, er erwärmt und belebt auch die Materie für's Auge, vergeiſtigt das Starre zum Aetheriſchen und jede Begrenzung des Dinges, jeder Theil ſeiner Oberfläche wird zum ſprechenden Antlitz. Das in ſich einige, reine, farbloſe Licht muß ſich aber gliedern und theilen, muß mit den verſchieden gebildeten Körpern verſchiedene Verbindungen eingehen, muß mit Einem Wort zur Farbe

werden —, wenn die ſchöne Welt erſcheinen, für das Auge äſthetiſche Bedeutung gewinnen ſoll. Wäre Alles um uns her Sonnenglanz, ſo müßten wir ſelber reine Lichtweſen ſein, um ihn zu ertragen; wäre Alles, Himmel und Erde, blau oder grün, ſo würden wir auch von keiner Farbe wiſſen, die ſchöne Mannigfaltigkeit ginge verloren, weil der Gegenſatz fehlte. Der Tag muß aus der Nacht geboren werden, das Helle aus dem Dunkeln hervorſtrahlen, und wie am blauen Himmelszelt die goldenen Sternlein ſtrahlen ſammt des Mondes Silberlicht, ſo müſſen auf grünem Erdengrunde blaue und weiße, rothe und gelbe Blumen erblühen, muß grünes Laub auf ſchwarzgrauem oder gelbbraunem oder weißlichem Stamme ſich wiegen, muß Wüſtenſand und Ackerkrume, Meer und Fels auch in der Farbe ſich entgegenſetzen. Und wiederum, wie das Trübe nach dem Hellen verlangt und der lichte Glanz am liebſten auf dunklem Grunde ſeine Pracht entfaltet, wie Gelb und Blau zu einer neuen Farbe ſich verbindet, und wie das Grün, das ein Dunkel (nämlich das Blau) in ſich trägt, das Roth ergänzt: ſo muß auch eine Farbe der anderen die Hand bieten, den Gegenſatz, wo nicht aufheben, doch mildern, es muß in aller Mannigfaltigkeit ſich offenbaren, daß ſelbige auf gemeinſamer Einheit beruht, aus dem einen gleichen Lichte hervorgegangen iſt.

Das Gelb iſt die lichtmäßigſte Farbe, das Gelbe und Gelbrothe ſind von energiſcher Lichtfülle, ſtehen dem Sonnenlichte am nächſten, ſind lebenerweckend wie dieſes, ſtimmen auch das Gemüth warm und heiter, wollen aber auch gern glänzen und ſind im Glanz (auf Seide oder im Gold) am ſchönſten. Obwohl ſie ſchon ſelber eine Trübung, Verdunkelung des reinen Lichtes ſind, vertragen ſie doch, da ſie dieſem ſo nahe ſtehen, am wenigſten eine Verunreinigung. Ein ſchmutziges Gelb iſt häßlich.

Der rothe Strahl ist vorzugsweise ein Träger der Wärme, wird auch durch die größten Lichtwellen hervorgebracht, verknüpft mit seiner Stärke auch etwas Rauhes, nicht selten Grelles, was dem Auge wehe thut. (Ein Blinder verglich das Gefühl der Oberfläche eines rothen Körpers mit dem Ton der Trompete.) Das rothe Blut wird erst schön im Durchschimmern durch die weiße Haut, in dieser Milderung ist es die Farbe des frisch pulsirenden Lebens, der jugendlichen Lebenslust, der Liebe, die im Rosaroth der Centifolie ihr schönstes Symbol besitzt. Im Purpurroth wird zwar auch der brennende Strahl gemildert, aber nach dem Schwarzen hin, also im Gegensatz der Jugendfrische; es ist ernster, selbstbewußter — Symbol der Macht.

Orange, die Mischung von Roth und Gelb, ist nicht abgeschlossen, fest, wie das Roth, nicht ruhend, wie die glühende Kohle, sondern flackernd wie die Flamme, belebend und beunruhigend, doch auch wärmend wie diese.

Blau hat geringere Wellenbreite und weniger Leuchtkraft als Gelb und Roth — es führt ein Dunkles mit sich, ist also der Gegensatz vom leuchtenden Gelb, wie in noch größerem Gegensatz Weiß und Schwarz einander gegenüber stehen. In's Blau hüllt sich das Zurückgezogene, dem Blicke sich Verbergende, die Ferne, das Meer und der Himmel. Alles Farbenspiel des Hellen wird in Einen gleichartigen, tiefen, gehaltenen Ton verschlungen. Es kündigt aber auch ein erstes Hervortreten des Farbigen an, ein Sich-Oeffnen des farblosen Nichts. Das durch den Himmelsraum fliegende Licht läßt den leeren Raum schwarz, und erst, wo es das Luftmeer unserer Erde trifft, verbreitet es sich in blauer Farbe, die hinter sich den schwarzen Grund, das leere Nichts, vor sich aber das lichte sonnenhafte Leben hat. Man hat die Nacht die Mutter der Dinge genannt, aus deren dunklem Schooße sie alle entsprangen; das Blau ist zugleich ihre

und des Lichtes Tochter, bildet zwiſchen beiden die freundliche Vermittelung, in ihm iſt fortwährend Nacht und Tag harmoniſch beiſammen. Hierdurch erhält es den Charakter der Sehnſucht. Blauveilchen entſteigt dem dunkeln Schooße der Erde, gelockt vom erſten Frühlingsſonnenſchein, die Hoffnung nach ſchöneren, ſonnigeren Tagen erweckend. Noch entſchiedener bezeichnet die Beimiſchung von Roth zum Blau, wodurch das Violette entſteht, das Streben nach der Fülle des Lebens.

Der blaue Lichtſtrahl übt auf das Keimen und Wachsthum der Pflanzen die kräftigſte chemiſche Wirkung. Laſſen Sie Sonnenlicht durch ein rothes und blaues Glas in einen dunklen Kaſten fallen, worin Kreſſenſamen getrieben hat: ſo werden ſich die kleinen Stengel nach dem blauen Strahl biegen, während die Würzelchen dem wärmegebenden rothen Lichte zuſtreben. So ſtreben auch die Wipfel der Bäume dem „blauen Aether" zu, und geben uns, wie W. v. Humboldt ſchön bemerkt, ein Bild der Sehnſucht. Die Sauerſtoff-Abſcheidung geht am lebhafteſten im gelben Lichte vor ſich, dem leuchtendſten Strahl; die zarten Blüthen verlangen ſchon eine kleine Dämpfung, hellgelbgrünes Licht iſt der Blüthenentwickelung vor Allem günſtig, deshalb wendet man ein ſo gefärbtes Glas gern bei Gewächshäuſern an, und die Natur ſelber zeigt es uns, indem ſie die Blüthen mit grünem Laubdach umgiebt.

Im Grün, das den Gegenſatz zwiſchen dem Blau (der Sehnſucht) und dem Gelb (dem vollen Beſitz) ausgleicht, liegt etwas Beruhigendes: die fernere Zukunft (blau) erſcheint in ſonniger Gegenwart (gelb), das gelbe ſtrahlende Licht wird aber gedämpft mit lieblichem Dunkel und ſo gemildert. Grün iſt die Grundfarbe des Pflanzenkleides, auf dieſer mildeſten der Farben kann das Auge am längſten weilen und ausruhen von den grellen und ſchroffen Gegenſätzen, welche der allzuheftige Sonnenſtrahl bie-

tet — Farbe des knospenden Lebens, Hülle der lebhafter gefärbten Blüthen, im Kelch ist es die Farbe der Hoffnung.

Das Grau ist eine Mischung von Schwarz und Weiß, phlegmatisch, unscheinbar, indifferent, aber im Gegensatz von grellem Bunt auch vornehm.

Vom Braun sagt der Aesthetiker Vischer: „Dasselbe gehört weder zu den Hauptfarben, noch zu den prismatischen Brechungen (den sieben Regenbogenfarben); es ist zu ungleichen Theilen aus Gelb, Blau und Roth gemischt; das Roth ist aber überwiegend und giebt dem Indifferenten, was ohne seine Dazwischenkunft aus Gelb und Blau entstehen würde, die Bedeutung von Kraft und Tüchtigkeit, die aber in dieser Verbindung in den Eindruck des Trockenen und Hausbackenen übergeht. Braun ist das ergiebige, Pflanzen und Thiere tragende Erdreich; es erscheint als Farbe der Nützlichkeit; braune Hautfarbe giebt den rechten Nachdruck des Schattens zur Hautfarbe und ist doch weniger finster als Schwarz.“ Das Braun mildert aber auch den Ernst und die Trauer des Schwarzen und bringt einen warmen Ton hinein.

Wie in gewissen Farben mehrere andere sich mischen, so mischt sich in jeder einzelnen wieder das Helle und Dunkle in verschiedenem Grade; der Ton einer und derselben Farbe ist strenger, stärker, intensiver oder schwächer, verschwimmend, leise verhallend. Auch hierdurch werden die Gegensätze gemildert, der Uebergang von einem zum andern wird erleichtert. Betrachten Sie einen Regenbogen, diesen Triumphbogen der aus dem Licht geborenen Farbenmajestät, so sehen Sie den Uebergang wundervoll ausgeführt. Wie in der Musik Dur und Moll abwechseln, eine Tonart in die andere übergeht, um nach längeren Ausweichungen wieder in den Grundton zurückzukehren, und wie im Vortrage crescendo und decrescendo, forte und piano die

Tonwellen bald ſchwächer, bald ſtärker, ſchneller und langſamer in unſere Ohren führen: ſo ſpielt auch das Licht mit ſeinen Farben ein Concert in allerlei Tonart und Vortragsweiſe, ſchreibt hier ein Maëstoso, dort ein Amoroso, hier ein elegiſches Andante, dort ein feuriges Presto. Und nicht blos eine Landſchaft mit ihren Wieſen und Wäldern, mit Berg und Thal, Fluß und See iſt ſo eine Farben-Symphonie, auch jeder Baum und jede Blume ſtellt eine ſolche im Kleinen dar. Haben Sie nicht ſchon ſelber manchmal mit geſchickter Hand, von ſchönheitskundigem Sinne geleitet, ein Blumenconcert arrangirt in Ihren hübſchen Blumenſträußen, worin die matter gefärbte Blüthe neben einer dunkelglühenden den rechten Platz empfing, um zugleich ihre Schönheit leuchten zu laſſen, und den ſtarken Ton der Nachbarin zu mildern, — worin kleinere Gruppen ſich bildeten, die das Zuſammengehörige vereinten und doch das todte Einförmige vermieden und zuſammenwirkend eben den harmoniſchen Eindruck erzeugten, wie ihn das Schöne als Einheit in der Mannigfaltigkeit fordert? Nicht Jeder verſteht ſich auf die Zuſammenſtellung eines Bouquets, und Mancher hält, dem Wilden gleich, ſchon das Bunte für ſchön.

Die Natur macht zwar auch oft ſehr grelle Farbenzuſammenſtellungen, aber im großen Ganzen betrachtet verſchwindet das Schroffe und ſcheinbar Willkürliche. Den ſtarken Lichteffecten der Tropenwelt entſprechen die lebhafter gefärbten Blüthen, die prachtvollen, weithin ſtrahlenden Federkleider der Vögel, und ſelbſt die Fiſche im Meer ſchwimmen dort in Silber und Gold und Purpurfarben. In unſeren nordiſchen Tannenwäldern, unter bleicherem Himmelblau und in nebeliger Luft wären die bunten Papageien ein allzuſtarker Gegenſatz, unſere Buntſpechte und Nußheher ſind da ſchon bunt und ſchimmernd genug. Dieſelbe Natur, d. h. die ſchöpferiſch waltende Vernunft des Herrn aller Weſen, welche dem

Nordländer eine weißere, zartere Haut und blondes Haar gab, verlieh der tiefer gefärbten Haut des Südländers schwarzes Haar, das, kräftiger hervortretend, zu den scharf geschnittenen Physiognomien des Südens paßt, wie das blonde Haar mit den feineren Gesichtsbildungen und Gesichtsfarben des Nordens harmonirt. Der Orientale ahmt instinktartig den bunten Farbenreichthum der ihn umgebenden Natur noch nach und wählt Stoffe vom lebhaftesten Colorit zu seiner Kleidung, während der Abendländer alles Grelle und Auffallende vermeidet und in harmonischer Verschmelzung der zu seiner Individualität, seinem Alter und seiner Stimmung passenden Farben den gebildeten Geschmack zu erkennen giebt.

Doch ich muß, auf engen Raum beschränkt, meine kurzen Erörterungen hier abbrechen, und bin schon befriedigt, wenn ich Ihr Nachdenken auf einige Punkte gerichtet habe, die im Naturschönen eine so große Rolle spielen. Daß wir uns von mehreren und verschiedenen Seiten dem Begriff „Schönheit" nahen, hat jedenfalls das Gute, daß wir ihn nicht allzueng auffassen.

Zehnter Brief.

Sie haben ganz Recht, meine Freundin, den Begriff des Wortes „Schönheit" dahin zusammenzufassen, sie sei vollkommenes Leben zur vollkommenen Anschauung gebracht! Ich will darauf eingehen, wenn gleich mit einer derartigen Erklärung des Begriffes die Schönheit als ideale Macht noch keineswegs erklärt ist. Wir nennen die Blume, so lange sie noch in dem Keimblättchen sich verbirgt, nicht schön, denn sie hat den Höhepunkt (die Blüthe) ihres Lebens noch nicht erreicht. Auch den Samen, den sie nach ihrer Blüthe erzeugt, finden wir nicht schön. In dem Augenblicke aber ihres vollen Daseins, wo

weder ein arbeitendes noch ſtrebendes Wachſen, noch ein ermattetes Welken ſichtbar iſt, nennen wir mit Recht die Blume ſchön. Nicht der Geruch, der uns allerdings auch erfreut, nicht die Materie, die ſich bei der Frucht zum Genuß darbietet, auch nicht die mathematiſche Form der Blüthenblätter iſt es, was die Blume ſchön macht, ſondern die Fülle des Lebens, welche in der vollendeten Form erſcheint, die Harmonie der wachſenden Kraft, die vor der Blüthe noch werdend, nach der Blüthe ſchon geweſen iſt. Doch ich höre im Geiſt Sie mit der Frage kommen, die Ihnen ſchon lange auf den Lippen ſchwebte: „Wie verhält es ſich mit der ſchönen Kunſt gegenüber der ſchönen Natur? Der Künſtler kann nicht Schöpfer ſein, wie Gott es iſt, und doch ſoll er, wie ich öfters gehört, die Natur nicht blos nachahmen?“

Ich antworte: der Menſch, als das Ebenbild Gottes, als ein Geiſt, in welchem die ewige Vernunft ſich abſpiegelt, hat auch Theil an dem Wirken des göttlichen Geiſtes, nur in menſchlicher Form. Er muß freilich erſt bei dem lieben Gott in die Schule gehen, muß im Anſchauen der göttlichen Werke ſeinen Schönheitsſinn bilden, muß an der Außenwelt ſeine Gedanken entzünden und im Wechſelverkehr mit der Natur ſeine Ideen erzeugen: aber eben in der Erzeugung jener Gedanken, die er in ſchönen Formen verkörpert, iſt er doch freithätig, ja er verklärt ſelbſt die natürlichen Dinge zu Idealen, d. h. zu Hochbildern, welche die Natur uns gar nicht zu bieten vermag. Die künſtleriſchen Griechen haben in ihrer Aphrodite ein Muſterbild weiblicher Anmuth und Frauenſchönheit dargeſtellt, — in der Athene ein Ideal geiſtiger Kraft, vereint mit Mannestugend und jungfräulicher Reinheit, im Zeus die Selbſtſtändigkeit und Majeſtät des Mannes; aber jene Künſtler haben ihre Ideale nicht von Menſchen copirt, ſondern aus der Anſchauung des wirklichen (realen) Menſchen den idealen Menſchen ſchöpferiſch erzeugt, ein Maler oder Bildhauer, der blos

zu copiren verstände, wäre kein Künstler im höheren Sinne des Wortes. Sie werden sich hierbei an manche Gemälde erinnern, die durchaus regelrecht gezeichnet, mit lebhaften Farben nach allen Regeln der Kunst geziert und durchaus natürlich gehalten waren; aber die Anschauung läßt Sie dennoch kalt, Ihr Gemüth wurde nicht ergriffen, die Idee des Gemäldes vielleicht mit dem Verstande begriffen, aber nicht mit der Empfindung erfaßt. Warum? Weil der Maler es nicht vermocht hatte, seinem Werke mit der Kraft des Genius das Leben einzuhauchen, das lebendig den Beschauenden erfaßt, unmittelbar zum Gemüthe spricht. Nur Leben vermag neues Leben zu erzeugen.

Aber das in einem Kunstwerk waltende Leben ist — was meine Freundin wohl beachten möge — nur insofern schön, als es geformtes Leben ist, als es in der angemessensten Form sich darstellt. Gleichwie die Welt nur schön ist, insofern sie die göttliche Vernunft offenbart: so ist auch die Idee des Künstlers nur schön, insofern sie eine würdige Form der Darstellung findet. Die Form ist die gesetzmäßig wirkende Vernunft, und nur diese kann den vernünftigen Menschengeist befriedigen. Mit der Form wird die Materie bezwungen, der sinnliche Stoff vergeistigt. Erlauben Sie mir, am Zeichnen die Sache zu erläutern.

Nach der griechischen Sage wurde Zeichnung und Plastik bei Einer Gelegenheit erfunden, aber so, daß die Zeichnung der Plastik voranging. Die Tochter des Butades zeichnete, als sie sich von ihrem Geliebten trennen mußte, das Profil desselben nach dem Schatten ab, den der scheidende Jüngling auf die weißgetünchte Wand warf. Der Vater aber, um den Schmerz der Tochter zu besänftigen, entwarf nach diesem Schattenriß das Modell zu einer Büste, die er aus Thon zu formen wußte. — In dieser Sage liegt viel Wahrheit. Der Schatten führte den Menschen zur Auffassung der reinen, d. h. der von der Materie abgelösten Form.

Die Materie als solche, nämlich als formlose Masse, ist das Unschöne. Der Kuchen z. B., den wir speisen, oder der Baum, den wir zersägen, ist nicht schön, insofern wir von seiner Form absehen, die wir sogar (essend oder sägend) vernichten. Diese Dinge sind blos materiell für uns vorhanden. Es werde aber ein kunstreich geformter Baumkuchen aufgetragen, der das Auge so für die Form gewinnt, daß der Gedanke an die Speise ganz zurücktritt: so kann selbst die Eßwaare unter den Gesichtspunkt der Schönheit gebracht werden. Und in dem Maße, als wir uns von der unmittelbaren Berührung des Baumes losmachen, als wir ihm fern genug stehen, um von seiner Materie zu abstrahiren, d. h. um den Umriß der Zweige und Blätter, die Flächen und Linien ohne den Körper auffassen zu können: in eben dem Maße entsteht auch der schöne Schein der Wirklichkeit, der das Gemüth veranlaßt, diese Wirklichkeit mit der Phantasie zu schauen und zu idealisiren. So lange der Mensch den Baum blos als ein Hinderniß für seinen Weg, oder als Stoff für sein Feuer betrachtete, war seine Anschauung unfrei, an das sinnliche Bedürfniß gefesselt; als er aber auf die Form des Baumes merkte, als etwa der Wasserspiegel das von der Materie befreite Bild dem Auge zurückwarf, da berührte die Schönheit zuerst das menschliche Gemüth.

So stand die Schöpfung vor dem Wilden;
Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden
Entfloh ihm ungenossen, unempfunden
Die schöne Seele der Natur.
— Und wie sie fliehend jetzt vorüberfuhr,
Ergriffet ihr die nachbarlichen Schatten
Mit zartem Sinn, mit stiller Hand,
Und lerntet im harmon'schen Band
Gefällig sie zusammengatten.

Leichtschwebend fühlte sich der Blick
Vom schlanken Wuchs der Ceder angezogen;
Gefällig strahlte der Krystall der Wogen
Die hüpfende Gestalt zurück.
Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen,
Womit euch die Natur hilfreich entgegenkam?
Die Kunst den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm;
Von ihrem Wesen abgeschieden
Ihr eignes liebliches Phantom,
Warf sie sich in den Silberstrom,
Sich ihrem Räuber anzubieten.
Die schöne Bildkraft ward in eurem Busen wach.
Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand, im Thon den holden Schatten nach.
Im Umriß ward sein Schatten aufgefangen;
Lebendig regte sich des Wirkens holde Lust —
Die erste Schöpfung trat aus eurer Brust.

Versenken Sie sich in den Anblick einer schönen Statue, eines gothischen Tempels, — wie ist da die Schwere und Trägheit des Steines überwunden, wie der kalten Materie ein warmes Leben eingehaucht! Sie schauen nicht mehr den Marmor oder Granit, sondern lebendige Charaktere und Gedanken, die zu Ihnen sprechen, als wären es menschliche Wesen. Haben Sie dagegen eines von den heutzutage Mode gewordenen Opernstücken gewöhnlichen Schlages gehört, das blos die Ohren kitzelt, blos sinnlichen Genuß gewährt und darum verweichlicht; so haben Sie auch nur die Materie genossen, der Geist ward nicht gehoben und gestärkt, nur die Sinnlichkeit wurde gereizt; denn es fehlte an der Form, welche den Inhalt geistig gestalten muß. Nicht die Töne sind es und nicht die Farben oder Steine, welche uns die Schönheit zu Gemüthe führen, sondern es ist das Gesetz, nach welchem die Töne unser Ohr berühren oder die Farben unser Auge reizen.

Dieſes Geſetz wird aber nicht mit dem Verſtande herausgeklügelt, ſondern es wird in leiblicher Gegenwart ſinnlich empfunden, darum kleidet es der Künſtler in den Ton oder in die Farbe oder in den Marmor. Nimmt ein Kunſtwerk überwiegend den Verſtand in Anſpruch, giebt es mehr zu denken als zu empfinden: ſo iſt es hart und ſchroff, wie z. B. viele Gemälde der altdeutſchen Schule, deren ſcharfe und eckige mathematiſche Linien nicht gerundet ſind von der Fülle des Lebens. Alſo weder das Geſetz allein, noch das Leben allein, ſondern Beides in Ebenmaß und Einklang!

Elfter Brief.

Ich bin faſt ſtolz darauf, daß Sie dem bisherigen Gange unſerer Entwickelung ſo munter und rüſtig gefolgt ſind. Manchen Gedanken konnte ich blos andeuten, aber ich habe ihn doch berührt in der Hoffnung, meine geehrte Leſerin werde ihn mehr als Ein Mal leſen und wieder leſen. Sie haben meine Hoffnung auf das Beſte erfüllt, und ſo gehe ich getroſt auf dem betretenen Pfade weiter.

Der menſchliche Verſtand in ſeiner Beſchränktheit muß ſich Merkmale abſondern und ſeine Anſchauung theilen, bevor er zur Einheit des Begriffes gelangt, und ſo hat er auch den Einen untheilbaren menſchlichen Geiſt in eine Menge von Kräften und Vermögen zerſplittert, obwohl dieſe für ſich keineswegs ſo abgeſondert exiſtiren. Wir theilen die geiſtigen Thätigkeiten in die ſchon oben berührten drei Hauptfunctionen des Erkennens, Wollens und Empfindens, und ſprechen demnach von einem Erkenntniß-, Begehrungs- und Empfindungsvermögen; das Erkenntnißvermögen

theilen wir abermals in Verstand (das Vermögen, aus den Anschauungen der Außenwelt Begriffe zu bilden und diese zu Urtheilen und Schlüssen zu verarbeiten) und Vernunft (das Vermögen, das Göttliche, über Raum und Zeit Erhabene zu schauen oder Ideen zu bilden), und so weiter und weiter. Wie hätte da jene Kraft, die das Schöne anschaut oder künstlerisch selbst erzeugt, leer ausgehen sollen! Welche Kraft ich meine, werden Sie leicht errathen, es ist die allen ästhetischen Menschen und allen Künstler-Naturen holde Phantasie, zu deutsch: Einbildungskraft.

Sie werden sich erinnern, daß ich schon oben von der Empfindung bemerkte, sie sei einerseits der Anfang aller Seelenthätigkeit, andererseits begleite sie aber auch als Gefühl die höchsten Thätigkeiten des Geistes, da die in ihrer Tiefe erkannte Wahrheit auch empfunden werde, und alles sittliche Handeln vom Gefühl des Sittlichen durchdrungen sei. Dasselbe können wir nun auch von der Einbildungskraft sagen: sie reicht in alle einzelnen Gebiete des Seelenlebens hinein, sie verwandelt die Anschauungen der Außendinge in ihre Innenwelt, sie bildet das Aeußere, Gegenständliche in sich hinein, kleidet es in ihre Bilder, mit denen sie nach Belieben schaltet und waltet. Und hinwiederum: den rein geistigen Gedanken macht sie wieder sinnlich, indem sie ihn zum Bilde verkörpert. Dem Verstande hält sie die Bilder bereit, damit er in der Vorstellung die Dinge anschauen könne, als wären sie sinnlich gegenwärtig; das in Raum und Zeit weit Entfernte bringt sie zusammen, sie macht die Zukunft und Vergangenheit zur Gegenwart, und die Gegenwart zur Zukunft. Sie bildet sich eine eigene selbstständige Welt, in der sie wohl den Stoff aus den Anschauungen der Wirklichkeit entlehnt, aber ihn so frei und willkürlich verarbeitet und so schöpferisch gestaltet, daß eine ganz neue Art des Daseins dem innern Sinne der Seele sich erschließt. Diese schöpferische Einbildungskraft, das Vermögen, durch eigen-

thümliche Verknüpfung der Vorstellungen geistige Bilder zu erzeugen, nennen wir im engeren Sinne Phantasie. Diese dichtet selbst in den an Geist Aermsten, selbst in den undichterischen Menschen, denn wer sollte von der Natur so verwahrlost sein, daß er mit dem Auge seiner Phantasie nicht schon Scenen, Zustände und Wesen geschauet hätte, die ihm nie in der Wirklichkeit erschienen waren? Die Phantasie fliegt hoch über das Erdenleben hinaus; sie hat etwas Glänzenderes als Sonnenglanz, etwas Lieblicheres als die süßesten Düfte des Frühlings zu ihrem Dienst; ihr dienen die Luft- und Erdgeister, die Elfen und Feen, sie rechnet nach anderen Maßen und anderen Zeitgesetzen, ihre Schönheiten sind himmlischer und ihre häßlichen Gestalten viel häßlicher, als sie auf der Erde zu schauen sind. Sie fliegt als eine Göttin in Wolken gehüllt zum Himmel, in der einen Hand die Weltkugel, in der andern zwei Schlüssel, den einen zum Himmel, den andern zur Hölle. Denn sie kann das herbe Leiden der schmerzlichen Gegenwart in die Hoffnung einer schöneren Zukunft verwandeln, aber auch das ferne Leiden zum gegenwärtigen und den gegenwärtigen Schmerz zur unerträglichen Hölle machen. In der Phantasie lebt das Kind seinen Jugendtraum und spielt es seine frohen Spiele, mit den Flügeln der Phantasie stürmt der thatendurstige Jüngling in's bewegte Leben und schaut die sinnende Jungfrau in die Zukunft ihrer stillen Lebenssphäre hinein, mit der Phantasie schaut der Greis über sein Grab hinaus durch die Pforten der Ewigkeit. Das erste Denken der Jugend sind Bilder der Phantasie, und das letzte Denken des Philosophen, wenn es den Schranken menschlicher Weisheit sich naht, beflügelt sich mit Bild und Gleichniß der Phantasie, um über den Abgrund zu gelangen, in welchen der Verstand allein versinken würde.

Damit ſchon hier im Reich der Sinne
Die junge Paradieſeswelt beginne,
Ward unſerm Geiſt ein Weſen zugeſellt,
Aus Geiſt und Sinnlichkeit geboren:
Die Phantaſie ward auserkoren,
Zu öffnen uns die reiche Wunderwelt.
Sie zaubert die Vernunft herab von ihren Höhen,
Auf denen hell, doch kalt, das Licht der Sonne ſtrahlt,
Und lockt in Thäler ſie, wo Nebeldüfte wehen,
Auf die ſo blühend ſich der Regenbogen malt.
Und über öde, todte Räume
Weiß ſie Lebendigkeit und Glanz und Licht zu ſtreu'n;
Der Freud' erzählt ſie roſenfarbne Träume;
Sie ſingt den Gram mit Himmelsliedern ein;
Sie hat den mächtigen Geſang erzogen,
Der das Gemüth der Erd' entreißt;
Sie ſchwebet auf der Fluth, auf den belebten Wogen
Der Töne hin, wie Gottes Geiſt.
Bald ſeufzen ihre Töne leiſe Klagen
Der Sehnſucht aus, die ſchöne Seelen drängt;
Bald flattern ſie dahin, gleich frohen Kindertagen,
Um die ein bunter Frühling hängt.
Was ſprach ſo ſüß wie ein Geſang der Muſen,
Die Harmonieen deines Herzen nach?
Sie rief den Echolaut, zur Stimm' in deinem Buſen,
In einer zarten Seele wach.
Sie haucht der Liebe dieſe Zauberworte,
Sie haucht ihr ein die Seelenmelodien;
Sie ſchmückt das Leben ihr, wie eine Siegerpforte,
Durch die bekränzte Horen ziehn.
Der Hoffnung giebt ſie morgenrothes Leben
Und der Erinnerung ein Abendroth voll Ruh;
Sie treten beide hin zur Gegenwart und weben
Dies Zwiſchenland mit Blumendecken zu.

Ohne Phantaſie hätten wir keinen Genuß der ſchönen Natur, und aus dem menſchlichen Leben wäre die ſchöne Kunſt verſchwunden. Sie, die ſchöpferiſche Einbildungskraft, iſt die Göttin des Dichters, die ihm die Geheimniſſe des menſchlichen und göttlichen Lebens offenbart, die ihn zum Propheten der Menſchheit weiht, auf daß er im Dichterwort offenbare, was die gemeine Rede nimmer zu ſagen vermag, und die ihn zum Heiland und Tröſter macht, daß er mit himmliſchen Gedanken und Gefühlen die im Elend des Erdenlebens verſunkenen Sterblichen erquicke. Darum kann auch nur der Dichter würdig die Phantaſie beſingen; am ſchönſten iſt dies von unſerm Dichterfürſten Goethe geſchehen. Er nennt ſie die Tochter Jupiters, des Vaters der Götter, denn ſie iſt es vorzugsweiſe, die uns aus dem Erdenſtaub emporhebt zum Schauen des Göttlichen, darum iſt ſie auch oft ſeltſam, weil der gemeine Menſchenverſtand, der nicht über die gemeine Wirklichkeit der Dinge hinaus kann, ihren Schwung ſo wenig begreift. Sie iſt das Schooßkind des Weltenſchöpfers, denn in neckiſchen, übermüthigen Sprüngen ahmt ſie ſpielend die Schöpfung nach, erbaut Welten und zertrümmert ſie wieder, und es muß für die Gottheit ergötzlich ſein, wie das muthwillige Kind die Schranken der Menſchheit zu überſpringen verſucht und doch nicht über ſeine Grenzen hinaus kann. Der Göttervater Zeus (von den Römern Jupiter genannt) hatte auch manche Launen, war zuweilen von gewitterſchwerem Zorn verdüſtert und ſchleuderte dann die zündenden Blitze auf die zitternde Erde hinab; aber bald war er wieder gnädig und heiteren Angeſichts, ſtieg dann wohl zu den Wohnungen der Sterblichen hinab, um mit ihnen die Freuden und die Luſt des Lebens zu theilen. Das Lieblingstöchterlein iſt, auch in ſeinen Eigenheiten, dem Vater wie aus den Augen geſchnitten. Darum hat er ſein Gefallen an dem Kinde und mit ihm das

Menſchengeſchlecht geſegnet, daß es freier athmen möge unter der drückenden Laſt der Erdenſorge, daß es im Hinblick auf ein ſchöneres Jenſeits neue Kraft gewinne für die Gegenwart, daß es als ein zur Unſterblichkeit berufenes Geſchlecht auch die Unſterblichkeit ahne, und in göttlicher Würde ſich über das Thier erhebe, das nur für die Gegenwart lebt. Darin zeigt ſie ihr göttliches Weſen, die Phantaſie, daß ſie Hand in Hand geht mit der Hoffnung, die auf eine Ewigkeit hinweiſt, — aber auch darin, daß die menſchliche Weisheit, die alte mürriſche Schwiegermutter des holden Kindes, ſich oft an ihm ärgert.

Nun aber leſen Sie ſelber das treffliche Gedicht:

Meine Göttin.

Welcher Unſterblichen
Soll der höchſte Preis ſein?
Mit Niemand ſtreit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltſamen Tochter Jovis;
Seinem Schooßkinde,
Der Phantaſie.

Denn ihr hat er
Alle Launen,
Die er ſonſt nur allein
Sich vorbehält,
Zugeſtanden,
Und hat ſeine Freude
An der Thörin.

Sie mag rosenbekränzt
Mit dem Lilienstengel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten
Und leichtnährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen saugen:

Oder sie mag
Mit fliegendem Haar
Und düsterm Blicke
Im Winde sausen
Um Felsenwände,
Und tausendfarbig,
Wie Morgen und Abend,
Immer wechselnd,
Wie Mondesblicke,
Dem Sterblichen scheinen.

Laßt uns alle
Den Vater preisen!
Den alten, hohen,
Der solch eine schöne,
Unverwelkliche Göttin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen möge!

Denn uns allein
Hat er sie verbunden
Mit Himmelsband
Und ihr geboten,
In Freud' und Elend
Als treue Gattin
Nicht zu entweichen.

Alle die andern
Armen Geſchlechter
Der kinderreichen,
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
In dunkelm Genuß
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beſchränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

Uns aber hat er
Seine gewandteſte
Verzärtelte Tochter,
Freut euch! gegönnt.
Begegnet ihr lieblich,
Wie einer Geliebten!
Laßt ihr die Würde
Der Frauen im Haus!
Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!

Doch kenn' ich ihre Schweſter!
Die ältere, geſetztere,
Meine ſtille Freundin:
O daß die erſt
Mit dem Lichte des Lebens
Sich von mir wende,
Die edle Treiberin,
Tröſterin, Hoffnung.

Zwölfter Brief.

Wohl habe ich von der Phantasie gesagt, daß sie in voller Freiheit, ja oft sehr ungebunden und launisch, mit den von ihr geschaffenen Bildern spielt und sie in wunderlichster Weise zusammensetzt. Sie werden sich dabei an Ihre eigenen Träume erinnern, wie da ganz der Wirklichkeit entgegen und widersprechend die Traumgestalten sich ausnahmen, wenn sie zufällig vom Gedächtnisse aufbehalten waren. Doch was der Phantasie im Traum gestattet ist, darf sie nicht für die verständige Wirklichkeit des wachen Lebens geltend machen wollen. Da fordern die andern Seelenkräfte auch ihr Recht und wollen, wenn auch auf einige Zeit zum Schweigen gebracht, doch nicht tyrannisch behandelt sein. Die Phantasie des Redners oder Componisten, des Baumeisters oder Bildhauers mag immerhin die Wirklichkeit überflügeln, aber sie darf den Vernunftgesetzen nicht Hohn sprechen, sie darf keine Zusammenstellungen versuchen, welche den Geschmack eines gebildeten Menschen verletzen. Die Phantasie, eben weil sie die Vorstellungen, welche aus der Anschauung der realen Welt entspringen, selbstthätig verarbeitet, willkürlich mischt und umbildet, also an der Wirklichkeit keine zwingende Schranke hat, kann sich so weit verirren, daß sie allen festen Grund und Boden verliert und die wirkliche Welt ganz im Nebel der Ferne verschwinden macht. Wie manche Dame hat durch unmäßiges Lesen von Romanen sich in eine phantastische Welt hineingeträumt, die mit dem Alltagsleben geradezu in Widerspruch steht! Wie mancher Dichter, namentlich aus der sogenannten romantischen Schule, ist in der Willkür seiner Phantasiebilder, in der Wunderlichkeit und Seltsamkeit seiner poetischen Fictionen unwahr und unnatürlich geworden! Wer der Phantasie die Zügel schießen läßt, mit dem

geht sie durch, der wird entweder zu Boden geschleudert, daß er schwer von seinem Falle sich erholt, oder, falls er seinen Sitz behält, so aufgeregt und krankhaft gereizt, daß ihm die Gesundheit der Seele abhanden kommt. Eben deshalb habe ich Sie schon in früheren Briefen auf ein thätiges praktisches Leben und eine stets fortzusetzende aufmerksame Naturbetrachtung verwiesen; Beides giebt die sicherste Bürgschaft eines gesunden Gleichgewichts der Kräfte. Namentlich ist für Alle, die, ursprünglich mit starker Phantasie-Anlage ausgerüstet, zu wenig vom Leben selber, von einer angemessenen Berufsthätigkeit in Anspruch genommen werden, den einsamen Denkern und Dichtern (ich erinnere an Lenau und Hölderlin), die ohne das so manche Opfer, Selbstverleugnung und auch werkthätige Aufmerksamkeit auf die Umgebung fordernde Familienleben ihre Tage so zu sagen verträumen — kein gefährlicherer Feind, als die Phantasie. Unsere Dichterheroen, die ihre ganze Kraft dem Dichterberufe widmen konnten, huldigten keineswegs blos Einer Muse: Goethe studirte eifrig Naturwissenschaft, Schiller Philosophie und Geschichte, wodurch stets der Verstand und das kritische Urtheil in angemessener Thätigkeit erhalten wurden. Aber auch bei Menschen und ganzen Völkern, die mehr im sinnlichen Leben als in der Gedankenwelt sich bewegen, entbehrt die Phantasie oft des geistigen Zügels und wird barock oder bizarr; sie artet aus in Phantasterei. Versetzen Sie sich in die Geschichte vergangener Zeiten, in das Zeitalter der Perrücken und Zöpfe, der beschnittenen Bäume und der beschnittenen Poesie; oder lesen Sie etwas von dem chinesischen Götzendienst und den Gebräuchen halbwilder Völker, betrachten Sie die indischen oder ägyptischen Gottheiten; des Bizarren ist in Hülle und Fülle vorhanden. Wir brauchen nur um uns zu schauen, und es ist schwer, Caricaturen nicht zu sehen. Treten Sie in das Haus eines ungebildeten Emporkömmlings, wie da aller Reichthum in der aben-

teuerlichſten Ueberladung zur Schau geſtellt iſt. Wie manche Frau häuft ohne allen Geſchmack Farben auf Farben, Bänder auf Bänder, ohne Wahl und Sinn, nur um vornehm zu erſcheinen und zu glänzen! Auch unſer Geſchlecht zählt ſeine Gecken, die einen zuſammengeſchnürten Leib für männliche Schönheit halten und ſich gar wunderlich geberden, um zierlich zu erſcheinen. Was fehlt allen dieſen Erſcheinungen, daß ſie das Gegentheil der Schönheit ſind? Es fehlt ihnen das Geiſtige, die Harmonie der Vernunft, und darum ſind ſie Phantaſterei. Die Phantaſie iſt eben ein zartes und zärtliches Kind, das nur gern bei hellen Geiſtern und reinen Seelen verweilt, dem unreinen Sinne aber entflieht und ſeine Flucht durch das Lächerliche rächt, ja durch Spott und Hohn, der das Bizarre unausbleiblich trifft.

Ein treffliches Beiſpiel des Barocken, des in willkürlichen Ausſchweifungen der Phantaſie ſich Gefallenden, des Seltſamen, von der Norm Abweichenden, iſt, was Goethe (Bd. 28, S. 111) vom Prinzen Pallagonia erzählt, und ich will Ihnen ſogleich Einiges ausheben. Der Prinz hatte ein Schloß erbaut und mancherlei Anlagen dabei gemacht.

„Wir treten alſo in die große Halle, welche mit der Grenze des Beſitzthums ſelbſt anfängt, und finden ein Achteck, ſehr hoch zur Breite. Vier ungeheure Rieſen, mit modernen, zugeknöpften Gamaſchen, tragen das Geſims, auf welchem, dem Eingang gerade gegenüber, die heilige Dreieinigkeit ſchwebt.“

„Der Weg nach dem Schloſſe zu iſt breiter als gewöhnlich, die Mauer in einen fortlaufenden hohen Sockel verwandelt, auf welchem ausgezeichnete Baſamente ſeltſame Gruppen in die Höhe tragen, indeſſen in dem Raum von einer zur andern mehrere Vaſen aufgeſtellt ſind. Das Widerliche dieſer von den gemeinſten Steinhauern gepfuſchten Mißbildungen wird noch dadurch vermehrt, daß ſie aus dem loſeſten Muſcheltuff gearbeitet ſind; doch würde ein

besseres Material den Unwerth der Form nur desto mehr in die Augen setzen. Ich sagte vorhin Gruppen, und bediente mich eines falschen, an dieser Stelle uneigentlichen Ausdrucks; denn diese Zusammenstellungen sind durch keine Art von Reflexion oder auch nur Willkür entstanden, sie sind vielmehr zusammengewürfelt. Jedesmal drei bilden den Schmuck eines solchen viereckigen Postaments, indem ihre Basen so eingerichtet sind, daß sie zusammen in verschiedenen Stellungen den viereckigen Raum ausfüllen. Die vorzüglichste besteht gewöhnlich aus zwei Figuren, und ihre Base nimmt den größten vordern Theil des Piedestals ein; diese sind meistentheils Ungeheuer von thierischer und menschlicher Gestalt. Um nun den hintern Raum der Piedestalfläche auszufüllen, bedarf es noch zweier Stücke; das von mittler Größe stellt gewöhnlich einen Schäfer oder eine Schäferin, einen Cavalier oder eine Dame, einen tanzenden Affen oder Hund vor. Nun bleibt auf dem Piedestal noch eine Lücke; diese wird meistens durch einen Zwerg ausgefüllt, wie denn überall dieses Geschlecht bei geistlosen Scherzen eine große Rolle spielt."

„Daß wir aber die Elemente der Tollheit des Prinzen Pallagonia vollständig überliefern, geben wir nachstehendes Verzeichniß. Menschen: Bettler, Bettlerinnen, Spanier, Spanierinnen, Mohren, Türken, Buckelige, alle Arten Verwachsene, Zwerge, Musikanten, Pulcinelle, antikcostümirte Soldaten, Götter, Göttinnen, altfranzösisch Gekleidete, Soldaten mit Patrontaschen und Gamaschen, Mythologie mit fratzenhaften Zuthaten: Achill und Chiron mit Pulcinell. Thiere: nur Theile derselben, Pferd mit Menschenhänden, Pferdekopf auf Menschenkörper, entstellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechslungen der Köpfe. Vasen: alle Arten von Monstern und Schnörkeln, die unterwärts zu Vasenbäuchen und Untersätzen endigen."

„Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diesen Sockel, diese Piedestale und Unformen in einer unabsehbaren Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mitempfinden, das einen Jeden überfallen muß, wenn er über diese Spießruthen des Wahnsinns durchgejagt wird."

„Wir nähern uns dem Schlosse und werden durch die Arme eines halbrunden Vorhofes empfangen; die entgegenstehende Hauptmauer, wodurch das Thor geht, ist burgartig angelegt. Hier finden wir eine ägyptische Figur eingemauert, einen Springbrunnen ohne Wasser, ein Monument, zerstreut umherliegende Vasen, Statuen, vorsätzlich auf die Nase gelegt. Wir treten auf den Schloßhof und finden das herkömmliche, mit kleinen Gebäuden umgebene Rund in kleineren Halbzirkeln ausgebogt, damit es ja an Mannigfaltigkeit nicht fehle."

„Der Boden ist großentheils mit Gras bewachsen. Hier stehen, wie auf einem verfallenen Kirchhofe, seltsam geschnörkelte Marmorvasen vom Vater*) her, Zwerge und sonstige Ungestalten aus der neueren Epoche zufällig durch einander, ohne daß sie bis jetzt einen Platz finden können; sogar tritt man vor eine Laube, vollgepfropft von alten Vasen und anderem geschnörkelten Gestein."

„Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grade darin, daß die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurhythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird. Und so sind

*) Der Vater des Prinzen hatte bereits den Bau des seltsamen Schlosses begonnen.

denn auch diese Dachreihen und Hydern und kleinen Büsten mit musizirenden Affenchören und ähnlichem Wahnsinn verbrämt. Drachen mit Göttern abwechselnd, ein Atlas, der statt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt."

„Gedenkt man sich aber aus allem Diesem in das Schloß zu retten, welches vom Vater erbaut, ein relativ vernünftiges Ansehn hat, so findet man nicht weit von der Pforte den lorbeerbekränzten Kopf eines römischen Kaisers auf einer Zwerggestalt, die auf einem Delphin sitzt."

„Im Schlosse selbst nun, dessen Aeußeres ein leidliches Innere erwarten läßt, fängt das Fieber des Prinzen schon wieder zu rasen an. Die Stuhlfüße sind ungleich abgesägt, so daß Niemand Platz nehmen kann, und vor den sitzbaren Stühlen warnt der Kastellan, weil sie unter ihren Sammetpolstern Stacheln verbergen. Kandelaber von chinesischem Porzellan stehen in den Ecken, welche, näher betrachtet, aus einzelnen Schalen, Ober- und Untertassen u. dgl. zusammengekittet sind. Kein Winkel, wo nicht irgend eine Willkür hervorblickte. Sogar der unschätzbare Blick über die Vorgebirge in's Meer wird durch farbige Scheiben verkümmert, welche durch einen unwahren Ton die Gegend entweder verkälten oder entzünden. Ein Cabinet muß ich noch erwähnen, welches aus alten vergoldeten, zusammengeschnittenen Rahmen an einander getäfelt ist. Alle die hundertfältigen Schnitzmuster, alle die verschiedenen Abstufungen einer ältern oder jüngern, mehr oder weniger bestaubten und beschädigten Vergoldung bedecken hier, hart an einander gedrängt, die sämmtlichen Wände und geben den Begriff von einem zerstückelten Trödel."

Ich will Sie jedoch nicht zur Verzweiflung bringen. Sie sehen nun, wohin ungebildeter Geschmack und ungeregelte Phantasie führen können, und es ist ein wahres Wort, das Goethe bei einer ähnlichen Gelegenheit (Werke, Bd. 31, S. 245) spricht:

„Da fiel es denn recht auf, wie nöthig es sei, in der Erziehung die Einbildungskraft nicht zu beseitigen, sondern zu regeln, ihr durch zeitig vorgeführte edle Bilder Lust am Schönen, Bedürfniß des Vortrefflichen zu geben. Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern; die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Cultur die angestammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt."

Dreizehnter Brief.

Man hört wohl oft die Forderung aussprechen, es müsse jedem Lebensgebiet seine Grenze bewahrt bleiben, die Wissenschaft habe ihr Gebiet, auf welchem sie keine Befehle von der Kunst zu befolgen brauche; eben so brauche die Kunst von der Wissenschaft sich keine Vorschriften machen zu lassen u. s. w. Ferner: man solle das Schöne nicht mit dem Guten vermengen, die Aesthetik sei keine Sittenlehre und brauche nicht ängstlich die Moralgesetze zu respectiren. So wahr das auf der einen Seite ist, so falsch ist es doch auf der andern, wenn man meint, jene Gebiete des Wissens und Könnens stünden in gar keinem innern Zusammenhange und hätten gar nichts mit einander gemein. Allerdings hat die Kunst ihren selbstständigen Zweck, sie will nicht Moral predigen, sondern durch Schönheit erfreuen; aber je tiefer und vollständiger sie diesem ihr eigenthümlichen Zwecke nachkommt, desto mehr stimmt sie auch die Gemüther zur Empfänglichkeit für

die Sitte im höheren Sinne des Wortes. Denn — wie wir schon oben sahen — eine Schönheit, die blos sinnlich ergötzt und nicht auch das geistige Vermögen des Menschen berührt, ist keine reine und vollkommne Schönheit. Die letztere aber veredelt die Sinnlichkeit, weil sie ihr Form giebt, durch ein geistiges Gesetz sie zügelt, aber nicht durch Zwang, sondern durch Liebe, durch die freie Hingabe des Menschen an den Gegenstand. Ein Mensch, dessen Gemüth leicht und schnell von der Schönheit gerührt wird, der in seiner Umgebung viel Schönes und Edles anzuschauen Gelegenheit hat, steht deshalb noch nicht moralisch höher als ein anderer, dessen Sinn der Schönheit verschlossen blieb, aber er ist weniger in Gefahr als der letztere, in Gemeinheit und Rohheit zu versinken, und er ist fähiger, aus dem sinnlichen Leben sich in's sittliche zu erheben, da seine Sinnlichkeit bereits auf ästhetische Weise Form und Gestalt empfing. Die Sittenlehre spricht streng und gebieterisch ihr „Du sollst!" und das schwache Menschenkind hat großen Kampf vonnöthen, um dies Gebot der Pflicht zu erfüllen, denn die Sinnlichkeit widerstrebt dem Pflichtgebot und muß mit Gewalt zum Gehorsam gebracht werden. Aber der Widerstand erneuert sich immer wieder und immer muß der Kampf auf's Neue beginnen, und immer auf's Neue wird der Sieg in Frage gestellt. Da tritt denn die Religion hilfreich hinzu und versöhnt auf ästhetische Weise das Fleisch mit dem Geist. Unser göttlicher Herr und Meister, Jesus Christus, faßte in seiner unendlichen Weisheit das ganze Sittengesetz in das Gebot der Liebe zusammen, indem er zugleich selbst die Liebe zu Gott in den Menschenherzen entzündete. Wo die Liebe waltet, da steht die Neigung auf Seite der Pflicht; das strenge „Du sollst!" wird zum freudigen „Ich will", und Sinne und Geist sind versöhnt. Das Sittengesetz, welches sich blos an den geistigen Theil der Menschheit wandte, konnte diese nicht zurückführen auf

den Weg zu Gott; da ward das ewige Wort Fleisch und wandelte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit als die des eingeborenen Sohnes Gottes, und wir lernten Gott lieben, indem wir Christo angehörten. Das Christenthum in seiner reinen Form ist, wie Schiller tiefsinnig sagt, Darstellung schöner Sittlichkeit oder Menschenwerdung des Heiligen und in diesem Sinne die höchste ästhetische Religion. Lesen Sie, liebe Freundin, die „Bekenntnisse einer schönen Seele" in Goethe's Selbstbiographie „Wahrheit und Dichtung", und was ich hier nur kurz andeuten kann, wird Ihnen klar einleuchten. In einem christlichen Gemüthe, das von der Liebe zum Heilande durchdrungen ist, gewinnt das ganze Menschenleben eine andere Gestalt als bei einem Charakter, der blos auf dem moralischen Standpunkte steht. Es ist da kein zorniges Aufbrausen gegen den Nächsten, kein hartes, liebloses Urtheil über die Schwächen Anderer, nichts Gewaltsames und Schroffes im Thun und Lassen, sondern eine Freundlichkeit und Milde, die jedes Herz erquickt, das sich dieser schönen Seele nahet; eine Langmuth und Geduld, eine Demuth und Gefälligkeit, welche den Stolz und Hochmuth entwaffnet. Aus der Fülle des geistigen Lebens, des lebendig erregten Gefühles strömt ein Glanz auch auf die gemeine Wirklichkeit, auch das kleinste Thun wird geadelt, indem es auf ein Unendliches hinweist. Friede und Heiterkeit ruhen auf der ganzen Umgebung.

Die Aesthetik im Leben ist nichtig und verwerflich, wenn sie sich von der Moral lossagt; aber eine Moral, welche feindlich das ästhetische Element von sich stößt, scheitert nur zu leicht an ihrer eigenen Schroffheit. Mancher gute und tugendhafte Mensch bekämpft mit aller Kraft seine Sinnlichkeit, hält mit aller Strenge auf Erfüllung seiner Pflicht, aber die sanfteren Regungen des Herzens bleiben ihm fremd, er fühlt sich auf seiner Tugendhöhe

zu stolz, um zu dem Nächsten, den er tief unter sich erblickt, herabzusteigen, sein Licht ist ohne Wärme, seine Gerechtigkeit ohne Liebe. Doch siehe — der sinnliche Theil seines Wesens, der mit Gewalt niedergehalten wird, rächt sich für seine Niederlage durch die Verstimmung und Gereiztheit, welche leicht Unfrieden mit den Nebenmenschen erzeugt, und der Tugend selber fehlt jener Frieden, welcher allein aus der versöhnenden Liebe entspringt. Ist aber das Leben von einer ästhetischen Stimmung durchdrungen, so wird selbst mancher an sich blos sinnliche Genuß zu einer höheren Freude veredelt, und eine geringe Sache, die der Tugendheld als zu geringfügig von sich stößt, wird zu einer Freudenquelle. Die große Schwierigkeit, ja die eigentliche Lebenskunst bleibt freilich, die rechte Mitte zu treffen zwischen dem blos sinnlichen und dem einseitig geistigen Leben. Wie es sittliche Naturen giebt, welche in ihrem Streben nach der erhöhten Menschheit die sinnliche Grundlage des Menschenlebens unter den Füßen verlieren, so giebt es ästhetische Menschen, die es von Haus aus sind, welche vom schönen Schein geblendet den sittlichen Inhalt vernachlässigen und in ihrer Moral erschlaffen, oder welche, die sinnliche Seite des Schönen verfolgend, im Schlamm der Sinnlichkeit untergehen. Denken Sie sich ferner einen Denker von Profession, einen Gelehrten, der in seinem Studirzimmer, seinen Lebensfaden abwickelnd, sich zwischen Folianten vergräbt und für nichts Anderes Sinn hat als für seine Wissenschaft. Er tritt in eine Gesellschaft und ist scheu und unbeholfen, ja lächerlich in allen seinen Manieren, er versteht seine Umgebung nicht mehr, denn er hat den Sinn verloren für die Leiden und Freuden des Alltagslebens. Ja, daheim in seiner Familie ist er sogar hartherzig geworden und rauh gegen Weib und Kind, die Liebe zur Wissenschaft hat die Liebe zu den Menschen in seinem Herzen verlöscht. — Da wieder ist ein guter Mensch, ein bon homme, der Alles und Alle liebt, ohne Unter-

schied giebt und mittheilt, der sich selbst vergißt, herabgekommene Faulenzer und Verschwender kleidet, und selbst sich wenig Vergnügen gönnt — aber es ist etwas Regelloses, Unstätes in ihm, seine Wohlthätigkeit ist unschön, weil sie unvernünftig ist, — der Mann entbehrt aller Harmonie. Noch zeige ich Ihnen eine Dame, welche nur dem Schönen leben will, nichts thun als Romane lesen, Klavier spielen, singen, zeichnen, allenfalls sich putzen und Gesellschaften besuchen, welche aber ihre Denkkraft so wenig ausgebildet hat, daß sie kein sicheres Urtheil fällt über die gewöhnlichsten Dinge des Lebens, an jeder ernsten Beschäftigung, jeder gehaltvollen Lectüre Ueberdruß empfindet, und als Gattin oder Mutter den Mann und die Kinder versäumt und das Hauswesen zu Grunde gehen läßt. Daß bei solcher Disharmonie des Lebens an keine wahrhafte ästhetische Bildung zu denken ist, brauche ich Ihnen wohl kaum zu sagen.

Die menschliche Vernunft verlangt nach Harmonie, nach dem Einklang aller Seelenkräfte, und ihre unabweisbare Forderung geht dahin, daß das Wahre immer zugleich gut und schön, das Gute zugleich schön und wahr, und das Schöne wahr und gut sei. Wie ist aber ein so erhabenes Ziel zu erreichen? Weder durch die Moral, noch durch die Kunst und Wissenschaft allein, sondern durch die Religion, welche alle unsere Kräfte in ein schönes Band zusammenknüpft, weil sie alle unsere Thätigkeit an ein Höchstes bindet, an Gott, den Urquell des Wahren und Guten und Schönen.

„Wie kann man an's Große und Kleine zugleich denken? — Wenn man an's Größte zuerst denkt. Wenn man in die Sonne hineinsieht, werden der Staub und die Mücke am sichtbarsten. Und Gott ist ja unser Aller Sonne!“

Vierzehnter Brief.

Ich ſtimme Ihnen ganz bei, daß die Forderung, jeder Menſch ſolle es zu einer äſthetiſchen Darſtellung ſeines Lebens bringen, nicht ſo gemeint ſein könne, als müßte Jeder die gleiche ſchöne Harmonie erreichen. Das iſt ſchon wegen der oft ſo ſehr abweichenden Eigenthümlichkeit des Einzelnen, wegen des verſchiedenen Maßes von Anlagen und Kräften, die Gott den verſchiedenen Menſchen verliehen hat, nicht möglich. Der Eine wird alle ſeine Thätigkeit in der Erforſchung der Wahrheit, der Andere in Geſtaltung der Außenwelt, ſei es als Staatsmann, Lehrer, Künſtler u. ſ. w., wie in einem Brennpunkte zuſammenfaſſen; und ebenſo wird unter den Frauen und Jungfrauen, obſchon deren Leben viel gleichartiger iſt, doch eine höchſt mannigfaltige Darſtellung eines und deſſelben Lebens Statt finden. Doch ein Jeder ſoll in ſeiner Weiſe eine äſthetiſche Harmonie ſeines Lebens zu erreichen ſtreben. Und darin ſtimmen Sie mir gewiß bei.

Nicht alle Menſchen ſind aber vom Schöpfer mit dem Genius der Kunſt geſegnet, und bei der größten Energie des Willens und dem ausdauerndſten Fleiße wird Niemand ein Maler oder Dichter oder Muſiker, wenn er es nicht von Oben empfangen hat. Es iſt etwas Geheimnißvolles im Werden und Wirken des künſtleriſchen Geiſtes, das wir ebenſo wenig zu faſſen vermögen als das Leben und Weben der Naturkraft, die aus dem Geiſte Gottes entſpringt. Das Geiſtige kann nicht mit irdiſchem Sinne betaſtet und begriffen werden, und es gilt hier, was der Heiland einſt zu Nikodemus ſagte: Das Leben des Geiſtes iſt gleich dem Winde, du höreſt ſein Sauſen wohl, weißt aber nicht, woher er kommt und wohin er geht. Den Maler treibt es, ſeine innere

Anschauung zu verkörpern im farbigen Bilde, ohne daß er selber erst lange überlegt, daß er malen wolle; es treibt ihn die innere Gotteskraft, und das Werk des Genius steht da vor dem entzückten Auge des Beschauers. Der Dichter läßt seine Gedanken und Gefühle ausströmen im lebendigen Wort, weil er nicht anders kann, weil er sein Inneres zur Offenbarung bringen muß; er singt wie „der Vogel in den Zweigen."

„Nicht gebieten werd ich dem Sänger", spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde;
„Er steht in des größeren Herrn Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen."

Der Dichter, wie jeder Künstler, hat seine Weihe vom Himmel, seine Würde und seinen Beruf von Gottes Gnaden, nicht durch menschliche Macht und Willkür. Da glaubt nun Mancher, die Schönheit des Kunstgebildes beruhe in der äußeren Zusammensetzung von Tönen, Farben oder Worten, in der zweckmäßigen Gruppirung der Bilder, kurz in der gesetzmäßigen Gestaltung des Stoffes. Aber wie in der Natur nicht das Stoffliche das Schöne ist und auch nicht die Zusammensetzung desselben, nicht die Form für sich, sondern die Urkraft, welche die Theile zu einem regen und geordneten und einheitsvollen Leben verknüpft, welche z. B. im Baum den Keim belebt, daß er Saft aus der Erde, Luft und Licht aus der Atmosphäre in sich zieht,

so daß endlich ein selbst den gröbsten Sinnen sichtbares vollkommenes Dasein oder Wesen, ein grünender Baum mit Zweigen und Blättern, Blüthen und Früchten dasteht, so ist es der gleiche Fall mit der Kunst, die unmittelbares schöpferisches Leben ist. Mancher, dem das Ding gefällt, dem es so leicht und natürlich vorkommt, als könne das jeder Andere auch nachmachen, malt auch ein Gemälde, componirt auch ein Stück, verfertigt auch ein Gedicht, — und war eine glückliche Stimmung da, verbunden mit äußerlicher Formgewandtheit (technischer Fertigkeit), so geräth das Erzeugniß auch wohl über Erwarten und ist selbst nicht ohne künstlerischen Werth. Aber es bleibt doch nur eine vereinzelte Erscheinung, es spricht nicht ein eigenthümlicher Geist aus dem Werke, die Wirkung desselben ist nicht tief und nachhaltig.

Darum ist es jedoch keineswegs Zeitverlust, sich selbst mit Ausübung der Kunst zu beschäftigen. Warum sollte man nicht blos ein schönes Bild nachmalen, sondern selbst einmal eine Zeichnung aus eigener Idee entwerfen, selbst einmal ein Lied componiren, wenn Kenntniß der Harmonielehre und reger musikalischer Sinn vorhanden ist, warum sollte man, von einer Empfindung angeregt oder durch ein Ereigniß veranlaßt, nicht selbst sein Inneres in einem Gedichte zur schönen Darstellung bringen? Bleibt es doch jedenfalls ein Höheres, selbst zu produciren, als blos empfangend zu sein. Wie so Manchem ist ein schönes Talent verliehen, womit er sich und Andere erfreuen kann, und es wäre thöricht, das Pfund vergraben zu wollen in der Meinung, es sei zu gering, um Zinsen bringen zu können. Aber es möge sich der Talentvolle seiner Gabe nicht überheben, er möge sich nicht als Genie betrachten und über die ihm von der Natur gesetzten Schranken hinausschweifen wollen. Das Talent wird mit Vortheil die schon vom Genie geschaffene Form benutzen, die bereits eröffnete Bahn weiter betreten, ja hier und da noch größere technische

Vollendung erreichen; doch wesentlich Neues wird es nicht hervorbringen, und sein Einfluß auf die Nachwelt wird gering sein.

Wir dürfen indessen auch die Schranken nicht übersehen, welche dem Künstlergeist gesteckt sind. Die Kunst des Menschen wird nie wie eine zweite Natur in ihrer ganzen Vollkommenheit in's Leben treten, sondern in ihrer ganzen Kraft immer nur als innerliche Anschauung vor der Gestalt nach Außen sichtbar und fühlbar sein. Denn weit früher, als das Kunstwerk geschaffen werden kann, ist die Idee desselben in der Phantasie. Wie ein Blitzstrahl fährt sie vom Himmel herab und zündet Gedanken auf Gedanken; sie ist, wie das Glück, die Gunst des Augenblicks.

Zückt vom Himmel nicht der Funken,
Der den Herd in Flammen setzt:
Ist der Geist nicht feuertrunken,
Und das Herz bleibt unergötzt.

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schooß das Glück,
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Von dem allerersten Werden
Der unendlichen Natur
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur.

Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein;
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein.

Nach dem Geständnisse großer Künstler und Dichter ist das eine Zeit voll Weh und Wohl; unruhig gehen sie einher wie Träumende, beinahe ohne Bewußtsein und ohne Beachtung dessen, was

sie umgiebt, nur mit der werdenden Schöpfung ihres Innern beschäftigt, bis endlich die Idee vollkommen ausgebildet dasteht vor ihrem inneren Auge, das dann das höchste Entzücken, die höchste Seligkeit empfindet. Die alten Griechen, die Allem, auch dem Geistigen, gern eine sinnliche Hülle liehen, haben daher das glücklichste Bild für das Entstehen solcher Ideale gefunden, wenn sie einen guten Dämon oder (wie die Römer sagten) einen Genius annahmen, der dem Menschen göttliche Schöpferkraft und erhabene Begeisterung mittheile. Daher denn auch den Künstlern selbst der Name Genius (woraus das moderne Genie entstanden) gegeben wurde. Erst nachdem das Ideal im Geiste vollendet dasteht, schreitet der Künster zur Ausführung und zur Darstellung. So besitzt z. B. der Tonkünstler seine Harmonieen lange schon, ehe er sie, und zwar immer noch ohne Instrument oder Gesang, in Noten zu Papiere bringt. Man wird sich hieraus zu erklären wissen, was den Ungeweihten der Kunst unmöglich und wunderbar scheint, daß nämlich Musiker sogar im Kerker ohne alle Tonwerkzeuge componirten und ihre Compositionen mit den Fingern auf einem Tische oder auf irgend eine andere Weise bis in's Einzelne ausführten, und dabei unendliches Vergnügen hatten, weil sie wirklich den ganzen Strom wohllautender Klänge und Harmonieen vernahmen, die ihre Noten nur in stummen Zeichen darstellten; man wird sich erklären, wie Beethoven, in seinen letzten Jahren völlig taub, in höchster Extase auf einem verstimmten Klavier mit abgerissenen Saiten spielte, und einen zuhörenden Freund mit seinem entzückten Auge wohl zu fragen schien: „Hörst du, wie schön!" und wie jeder Tonsetzer beim bloßen Lesen der Partitur dasselbe Vergnügen genießt, als ob wirklich gespielt oder gesungen würde. Denen die Kunst fremd ist, die halten wohl einen solchen Begeisterten für wahnsinnig, doch in seiner Seele ist mehr Ruhe und Einklang aller Geistes-

kräfte, als in dem Kopfe des besonnensten Geschäftsmannes. Allein das wird klar dadurch, wie doch ganz und gar Nichts im Gebiete des Schönen die Materie sei und Alles nur auf dem lebendigen Geist beruhe.

Auf dieselbe Weise verfährt nun auch der bildende Künstler, der Maler und Bildhauer. Sein im Geiste geborenes Bild entwirft er anfangs nur mit wenigen scharfen Umrissen, doch ihm ist das Ganze schon sichtbar; die völlige Ausführung erfordert nur mechanischen Fleiß, und ein Schüler ohne alles Genie könnte sie vollenden und könnte sie sogar besser machen als mancher Meister, dem es, wie es oft der Fall ist, am Fleiß gebrach, sich das Handwerksmäßige der Kunst anzueignen. Allein das Kunstwerk erfinden kann kein bloßer Nachahmer und kein Stümper, so wie es auch kein Schüler von einem Meister lernen wird; denn alle Künstler haben nur einen Meister, und der ist Gott.

Leicht wird es Ihnen nun sein, sich auch das Entstehen eines Dichterwerks begreiflich zu machen. Auch der Dichter trägt es lange mit sich herum und schwelgt lange im seligen Genusse seiner Schöpfung, bevor er an das Werk der Ausführung geht, und die ist es, nur die allein, welche ihm Mühe und Arbeit macht, und zwar nicht minder als jedem andern Künstler, weil auch das ihm zu Gebote stehende Wort, dieses stoffloseste aller Mittel, der Idee gegenüber noch immer unzugänglich erscheint. Die lehrreichste Schilderung solcher Dichterarbeit gewährt uns der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, worin sich diese unsterblichen Geister mit beispielloser Offenherzigkeit das Entstehen und die Förderung ihrer Dichtungen mittheilen. Wir erfahren da, mit welcher Gewissenhaftigkeit, mit welchem ausdauernden Fleiße, mit welchem scharfen und richtigen Blick in ihre Seelenkräfte und mit welcher himmlischen Liebe sie dem Wahren, Guten und Schönen und damit der Menschheit ihr

großes Leben weihten. Ich habe wohl hie und da Stimmen gehört von Menschen, die das Buch lasen, doch nicht mit dem geistigen Auge, mit dem es gelesen werden muß, und die gleichsam triumphirend Schwächen an diesen großen Meistern entdeckt zu haben meinten: „mit ihrem Genius habe es doch nicht so viel zu bedeuten, da sie so mühsam und mit solcher Anstrengung hätten arbeiten müssen.“ Allein die Arbeit, von der sie gelesen haben, war nicht das Dichten selbst; jenes Entstehen der ersten Idee, von der freilich Wenige nur eine Ahnung haben, das war das Werk des Genius; alles Uebrige ist nur das Ringen des Geistes mit dem unvollkommenen Stoffe der Darstellungsmittel. Danken wir es jenen hochbegabten Männern, daß sie nicht müde wurden, mit rastlosem Bienenfleiße ihren Werken die möglichste äußere Vollendung zu geben, um so auch ihrer Mit- und Nachwelt Antheil zu lassen an dem Genusse ihre beseligenden Schöpfungen. — Manche Künstler und Dichter haben blos für sich geschwelgt in solchem Genusse, da sie aber ungenügend, unklar und verworren darzustellen pflegten, ging mit ihnen ihre Kunst verloren, ohne fremde Herzen und Sinne belehrt, veredelt und entzückt zu haben.

Funfzehnter Brief.

Ja wohl, die Ausarbeitung und Verwirklichung der göttlichen Idee des Künstlers erfordert Ernst und Arbeit, aber die Idee selbst kommt wie das Glück im Schlafe und ist ein völlig freies Spiel der Phantasie, absichtslos und ohne alles Interesse. Darum fragen so oft Menschen, die von dem unmittelbaren und unbefangenen Wesen eines Künstlers nichts verstehen: Was will er denn eigentlich mit seinem Werke sagen? Was hat es für einen Zweck, welche Tendenz? Wozu nützt es? und dergleichen Fragen mehr. Fragt

ihr denn auch die Kinder, wann sie spielen: Kinder, warum spielt ihr eigentlich? Gewiß würden sie nichts Anderes antworten können, als: Wir spielen, weil wir's nicht lassen können! Das Kind spielt, weil es Kind ist, weil es sein junges frisches Leben in allen seinen Adern und Gliedern empfindet, weil es die Wonne des Lebens in ihm auch ausströmen lassen will, weil ihm die Wirklichkeit wie ein verklärter Zaubergarten dünkt, weil es zwischen der gemeinen Wirklichkeit (Realität) und der ästhetischen Wirklichkeit (Idealität) noch keine Grenzlinien zieht, weil Anschauen und Denken, Empfinden und Wollen bei ihm noch Eins sind. Das Kind behandelt darum die Dinge der Außenwelt, als da sind Steine und Klötze, Wasser und Erde, Feuer und Luft, ja sich selber und seines Gleichen, als dramatische Personen, von denen jede ihre Rolle empfängt, jede etwas „vorstellen" muß; es belebt mit dem Reichthum seiner Ideenwelt den todten Stoff, und in dieser freien schöpferischen Thätigkeit, mit welcher es die Außenwelt in seine Seele hineinbildet und sein Inneres in die Außenwelt hinausbildet und ausprägt, genießt es sein eigenes Dasein doppelt; darum ist es ihm auch mit dem Spiel Ernst, ein heiliger Ernst, und es kann nicht begreifen, warum die Erwachsenen nicht auch spielen. Das Kind hat darin unendlich viel vor dem Erwachsenen voraus, daß es aus unmittelbarem Lebensdrang von der Materie der Dinge abstrahirt, um an dem schönen Schein sich zu erfreuen, daß es aus reiner Lebensluſt Das thut, was der Erwachsene, der mit seinem Verstande die Empfindung schwächt und die Phantasie lähmt, erst durch Mühe und Noth sich wieder erwerben muß, die Kunst, mit der ganzen Welt zu spielen. Ja, von den Kindern müssen wir wieder lernen, was Poesie des Lebens ist, welche Freuden und Hochgenüsse in den kleinsten Dingen der Erde verborgen liegen, wenn wir sie mit der Innigkeit des Gemüthes erfassen. Wir müssen wieder spielen lernen, wenn uns das Natur- und

Menſchenleben nicht ganz ſchal und altersgrau werden ſoll. Unſere Mädchen ſollten nicht ſo ſchnell ihre Puppe weglegen und ihre hölzernen Theetaſſen mit goldumrandeten Porzellanſchaalen vertauſchen; und die Väter und Mütter ſollten es nicht für kindiſches Poſſenſpiel halten, zu Zeiten mit ihren Kleinen ſich zu vermummen und ein Theater aus dem Stegreif zu machen. Da ſpielen zwei junge Hunde mit einander, und hier ſogar ein Kätzchen mit einem Hündlein — die vornehmen Herren und Damen mögen darauf nicht achten, es iſt gar zu gewöhnlich; aber ſelbſt ein ſolches Genrebild aus dem Thierleben iſt beachtenswerth und oft reich an charakteriſtiſchen Zügen. Und um den Satz nur ſogleich allgemein auszuſprechen: Wer ſich nicht auf's Spiel verſteht, verſteht auch nicht das Geheimniß äſthetiſchen Lebens. Daher verlange ich auch von jedem wahrhaft gebildeten Menſchen, daß er wenigſtens Etwas ſpiele, ſei es Waldhorn oder Flöte, Harfe oder Zither, Violine oder Klavier, daß er ſinge oder zeichne oder ſich eine Sammlung ſchöner Kupferſtiche anlege, wenn er das Geld dazu hat. Das wollte ich eigentlich mit dem Kinderſpiel ſagen, daß ſeine Poeſie forttönen ſolle in das ſpätere Alter, und der alternde Menſch wenigſtens ein Plätzchen rette, auf welchem er noch fröhlich als Kind ſich fühlen und von Herzen als Kind ſpielen darf. Und wenn ich auch als Beiſpiel nur des Spielens von Inſtrumenten Erwähnung gethan habe, ſo weiß doch meine werthe Freundin, daß die ganze Kunſt gemeint iſt, nämlich der Drang und die Luſt, mit der Gotteskraft der Phantaſie das Erdenleben zu verſchönern.

Iſt das Spiel rechter Art, ſo wird es mit Ernſt getrieben, auch mit der heiterſten Laune ſoll es Ernſt ſein; der ganze volle Menſch ſoll am Spiele Theil nehmen. Aber da verfehlen es wieder ſo viele Dilettanten, ja ſogar Künſtler von Fach, daß ſie entweder blos das Spiel wollen ohne ſeinen Ernſt, oder blos den Ernſt verfolgen, ohne das Spiel feſtzuhalten. Das Spiel iſt die

Lebensfülle und Lebensluſt, die ſchöpferiſche Kraft, die zur Darſtellung drängt; der Ernſt iſt das Geſetz, welches den Drang zügelt, die beſonnene Vernunft, welche das Spiel anordnet und leitet. Iſt nun das Spiel ohne den Ernſt, ſo läuft es Gefahr phantaſtiſch zu werden, in Phantomen und Nebelbildern ſich zu verlieren, im Genuſſe zu ſchwelgen, der doch bald vergeht, weil die feſte Form ihm mangelt. Es entſtehen da Kunſtwerke ohne die Wahrheit und Vollendung der Kunſt, ungeregelte Skizzen, lückenhafte Umriſſe. Wer aber mit ſeinem Spiele den Ernſt verbindet, weiß auch ſeine Phantaſie in rechter Form zu offenbaren, das, was er rein und voll in der Idee geſchaut hat, auch klar und ſchön darzuſtellen. Und weil ſich zu der eigenthümlichen Lebenskraft die Form, mit andern Worten, weil ſich zum Spiel der Ernſt geſellt, wird auch die Darſtellungsweiſe eine eigenthümliche und der Stil originell. Hingegen wird Der, welcher in ſeinem Ernſt das Geſetz über Alles ſtellt, welcher die Form erſtrebt, ohne den lebendigen Trieb und Inhalt des Lebens zu haben, welcher den Ernſt hat ohne das Spiel, auch des eigenthümlichen Stiles verluſtig gehen, daher in ſeinen Kunſterzeugniſſen ſich nicht eigene ſelbſtſtändige Bahn zu brechen im Stande ſein. Goethe hat in ſeinen Propyläen, wo er über Malerei ſo viel Treffliches ſagt, dieſe Art der Auffaſſung und Darſtellung in einem Schema verſinnlicht, das ſich auf alle Künſte anwenden ließe:

Ernſt.	Ernſt und Spiel.	Spiel.
Manier,	Stil,	Manier,
Nachahmer,	Kunſtwahrheit,	Phantomiſten,
Charakteriſtiker,	Schönheit,	Unduliſten,
Kleinkünſtler,	Vollendung,	Skizziſten.

Dem Ernſt gelingt wohl Charakterzeichnung, aber dieſe entwickelt ſich nicht zur Fülle der Schönheit; in dem bloßen Spiel

bleibt es aber beim Unduliren, d. h. Hin- und Herwogen, da ſind die fahrigen Talente, die hin- und herſpringen, ohne ſich, wie es beim Ernſt der Fall, in ein Beſonderes zu vertiefen, noch weniger, wie es beim wahren Genie der Fall iſt, das Beſondere zum Allgemeinen zu erheben wiſſen, d. h. ihrer Darſtellung allgemeine Geltung zu verſchaffen verſtehen. Es geſelle ſich alſo zu dem Spiel des Lebens der Ernſt des Gedankens!

„Wenn das Todte bildend zu beſeelen,
Mit dem Stoff ſich zu vermählen
Thatenvoll der Genius entbrennt:
Da, da ſpanne ſich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke ſich das Element.
Nur dem Ernſt, den keine Mühe bleichet,
Rauſcht der Wahrheit tief verſteckter Born,
Nur des Meißels ſchwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors ſprödes Korn.“

Der Dilettant oder Kunſtliebhaber muß bei der Manier bleiben, aber mit vollem Ernſt arbeiten, denn die Kunſt verträgt kein leichtfertiges Spiel. Dann giebt der Fleiß, den wir auf die Uebung verwenden, und die Kenntniß, welche wir uns dabei erwerben, dem Geiſte Sinn für Ordnung, Ebenmaß und Schicklichkeit, Tugenden, die Jedermann auch im wirklichen Leben ſo wohl zu Statten kommen. Zugleich darf aber der Dilettant nie das frohe, heitere Leben des Spieles aus dem Auge verlieren, wenn er mit ſeiner Kunſt ſich und andere erfreuen will. Ich habe einen Herrn gekannt, der alle Tage ein paar Stunden der Muſe des Klavierſpiels opferte, aber das Inſtrument ſo jämmerlich zerarbeitete, daß dem Zuhörer angſt und bang wurde. Der Mann hatte den Ernſt, er war unermüdlich in ſeiner Arbeit, aber ſeine Arbeit war kein Spiel, es fehlte an der Seele.

Doch ich höre Sie klagend ausrufen: Ach, was iſt es denn nun mit allen unſern Bemühungen um das Schöne, wenn uns Armen, die wir mit keinem Genie, kaum mit einigem Talent begabt ſind, alle Möglichkeit benommen iſt, zu irgend einer Vollendung zu gelangen? Freilich iſt dies für manchen edeln Menſchen, der voll treuen Eifers nach dem Idealen ſtrebt, ſehr niederſchlagend. Aber bleibt denn nicht Jedem, der wahrhaft nach Bildung ſtrebt, noch ein großer Antheil an der Welt des Schönen, das er ja anzuſchauen und zu empfinden vermag, auch wenn er es nicht ſelber erzeugt? Freuen wir uns doch alle Tage der Schönheit der Natur und ſtärken uns in ihrem Genuß, ohne auch nur den geringſten Grashalm ſelber in's Leben rufen zu können. Wer kein Talent für das Zeichnen hat, der laſſe das Zeichnen ſein, und wer eine ſchlechte Stimme hat, der ſinge nicht; aber er verſchließe deshalb nicht Auge und Ohr vor ſchönen Gemälden und ſeelenvollen Liedern, er bereichere ſeine Anſchauungen und auch ſein Urtheil durch Vergleichen und ſtärke ſeinen Sinn durch Uebung — im Genießen. Ueberdies iſt ja das Gebiet der Kunſt ſo reich und groß und bietet der Auswahl genug. Wozu wären denn alle die herrlichen Gebilde unſterblicher Künſtler, wenn ſie unter den Menſchen keinen Anklang fänden, keine Freude verbreiteten, kein thätiges Leben erweckten? Kein Menſch iſt dazu geboren, um ſich blos dem unvernünftigen Thiere gleich zu nähren, Laſten und Sorgen zu tragen und in irdiſchem Treiben ſein Leben zu beſchließen, ohne je den Blick nach oben gerichtet, für das Gute, Wahre und Schöne ſich begeiſtert zu haben. Selbſt dem ärmſten Tagelöhner ſoll das Schöne nicht fremd bleiben, ſeine Seele ſoll ſich zuweilen erquicken und laben an einem Trank vom Lebenswein der Muſen; die Kirche bietet ihm ja den Geſang und die Muſik, Gemälde, und vielleicht ſchöne Formen der Baukunſt; aber es ſollten ihm auch Kunſtausſtellungen nicht ver-

ſchloſſen bleiben, und ein Geſangverein ſollte auf jedem Dorfe ſein. Verſchließt aber ein durch Geburt und Erziehung geſegneter Menſch ſein Herz der ſchönen Kunſt, ſo bleibt er bei aller übrigen Bildung doch roh, und es fehlt ſeiner Seele der wahre menſchliche Friede und die höhere Harmonie. Was wäre die Erde ohne die Kunſt des Menſchen? In Wahrheit ein Jammerthal. Aber auf den himmliſchen Gefilden des Schönen verliert ſelbſt der Schmerz ſeinen Stachel und die Trauer wird vergeiſtigt.

„In den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauſcht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.“

Wie mancher, der vom Unglück verfolgt, von Seelenſchmerzen zerriſſen wurde, hat in der Kunſt wieder Troſt und neue Kraft gefunden, dem feindlichen Andrang des Lebens zu widerſtehen und den Gleichmuth des Gemüths ſich zu bewahren. „Auf den Bergen iſt Freiheit!“ — das gilt auch von den Höhen der Kunſt, welche ein rettendes Aſyl bieten auch für Den, welcher nicht Künſtler iſt.

Sechzehnter Brief.

Wir können, liebe Freundin, noch nicht zu den einzelnen Künſten übergehen; doch wird es nur noch zwei Briefe geben, die über das Allgemeine handeln. Wir haben noch von der verſchiedenen Art zu ſprechen, oder vielmehr von der verſchiedenen Gemüthsſtimmung, wie der Künſtler ſeinen Stoff auffaßt. Wenngleich die Idee, welche ihn begeiſtert, geiſtiger Natur iſt, ſo iſt er doch ſeiner menſchlichen Exiſtenz nach halb an die Sinnenwelt gefeſſelt, mit der er daher mehr als jeder andere, namentlich als

der in's wirkliche Leben verſunkene Menſch, im beſtändigen Kampfe lebt. Nur zu oft unterliegt er nun, wenn die Verhältniſſe und die Gewalten dieſes Lebens das Wahre, Gute und Schöne zerſtören, und es geht dem Menſchen, wie Schiller vom Herkules ſingt:

„Alle Plagen, alle Erdenlaſten
Wälzt der unverſöhnten Göttin Liſt
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis ſein Lauf geendigt iſt."

Darüber entſteht dann im Künſtler ein gerechter Unmuth, welcher in mächtigen Zorn ausarten würde, wenn ja in der Bruſt eines Künſtlers (in der wenigſtens in den Augenblicken, wo er ſchaffend wirkt, die höchſte Mäßigung und gänzliches Gleichgewicht aller Neigungen obwaltet) Leidenſchaft aufkommen dürfte. Doch eben dieſe Mäßigung giebt ihm den erhabenen hohen Frieden, mit welchem er auf die Vergänglichkeit aller Dinge, auf die lauernde Macht der Natur, die immer bereit iſt, Leben und Genuß zu zerſtören, auf dieſen Zwieſpalt, in welchem die Menſchheit mit ihrer eigenen Beſtimmung ſteht, ruhig und gelaſſen herabſieht. Dieſe Stimmung der Seele nennen wir nun Ernſt, der jedoch verſchieden iſt von dem im letzten Briefe beſprochenen Ernſte; auf Beharrlichkeit und Genauigkeit und Thätigkeit bezieht ſich jener, auf die eigenthümliche Betrachtungsweiſe der Dinge dieſer. In dieſem Ernſte ſind z. B. Heldenſtatuen im Kampf mit Ungeheuern, Tempel und Kirchen, die in ihrer heiligen Einfalt oder düſtern Wölbung und den erhabenen Säulenreihen mit dem lärmenden Leben contraſtiren; auch dergleichen Gemälde und Poeſien, beſonders Epopöen und Tragödien, ſo wie feierliche und erhabene Muſik. Allein eben die Harmonie in der Seele des Künſtlers wird ihn auch an den Boden erinnern, worauf er ſteht, ſo daß er ſich wieder gelaſſen zur ſinnlichen Welt wendet. Eben der hohe Ernſt,

der aus dem Uebergewichte der geiſtigen Kräfte entſteht, wird ihm das Richtige alles Sinnlichen zeigen, und er wird den Kampf des Gemeinen mit dem Hohen und Edlen für einen ungleichen Kampf anſehen, nicht werth der Thräne oder des Zorns der Beſſern; er wird lächeln wie ein Rieſe, gegen den ſich ein Zwerg zum Streite rüſtet. Und ſo entſteht aus dem Ernſte der Scherz. Es iſt alſo der Scherz bei Kunſtwerken diejenige Behandlungs- und Auffaſſungsweiſe, in welcher die Gewalt des Realen über das Ideale mit Lachen und mit ſinnlichem Wohlgefühl harm- und kummerlos ſo dargeſtellt wird, daß man darüber ein äſthetiſches Vergnügen hat, weil man ſich freut, daß die neckenden Quälgeiſter des Lebens im Grunde ſo armſelig und unvermögend ſeien, das Ideale zu vernichten. Es fällt dabei das Verkehrte in die Augen, weil nämlich gerade das Schwache in dieſer Welt der ſinnlichen Erſcheinungen die Oberhand behält, was uns ein Lächeln abgewinnt. Dieſe Darſtellungsweiſe des Lächerlichen nun nennt man das Komiſche, von der griechiſchen Gottheit des Scherzes und der Laune, Komus, ſo benannt.

Um ſich dieſe Lehre recht anſchaulich zu machen, denken Sie ſich einen weiſen Mann, der voll erhabener Gedanken von ſeinen Bergen herabſteigt in das Thal und da etwa von Hunden angekläfft und beunruhigt wird, ſo daß er unmuthig über die Störung zurückkehrt auf ſeine Höhen, wo er mit Unwillen herabſehen kann auf das gemeine Thiergezüchte, ſich aber bald wieder in den hohen Regionen die Seele erheitert. Das iſt der Ernſt. Ein anderer nicht unweiſer, man könnte ſagen, kluger Mann iſt auch von den Bergen heruntergeſtiegen und wird eben ſo angebellt, läßt ſich aber nicht irre machen und geht ſeiner Wege, bis er ſich nach Bequemlichkeit ein Plätzchen an einem Bache im weichen Raſen auserſehen, wo er ſich mitten unter den verfolgenden Hunden niederläßt. Dieſe kleinen Unholde werden bald müde zu belfern,

und nähern ſich endlich einer um den andern, wedeln mit den Schweifen und laſſen mit ſich ſpielen, ſo daß der Mann voll guter Laune ſein Spiel mit ihnen treibt, und, ohne neue Erbitterung zu erregen, dieſem und jenem einen derben Klapps verſetzt, das Fell aufrüttelt oder die Ohren zupft. Die Hunde laſſen ſich Alles gefallen, denn es däucht ihnen, daß er ihres Gleichen ſei. Er kann nun wieder aufſtehen, auf ſeine Berge ſteigen, oder wohin er will, ſie laufen ihm wohl nach, doch iſt ihr Geſchrei nur mehr ein ſchäkerndes, und ſie zeigen nicht mehr die Zähne. Dies iſt der Scherz.

Sie ſehen, daß beides Leute ſind, denen es Ernſt mit dem Idealen iſt, nur daß der Letztere es nicht verſchmäht, den Ernſt auf eine Weile in den Hintergrund ſeiner Seele zu verbergen und zum Scheine Gemeinſchaft zu machen mit der Wirklichkeit. Glauben Sie nicht, daß Künſtler, welche es nicht für einen Raub an ihrem Adel halten, ſich alſo zum gemeinen Leben herabzulaſſen, große Wohlthäter für die Menſchheit ſeien? Wie viele Sorgen und Grillen verſcheuchen ſie mit ihrem heitern Spiele aus den verworrenen Kreiſen der Menſchen! Wie manche beklommene Bruſt, wie manches thränenſchwere Auge, wie manches kummerbelaſtete Herz fühlt ſich wenigſtens auf Augenblicke dadurch erleichtert! Man ſollte daher beſonders komiſche Dichter nicht ſo gering ſchätzen, nicht ſo vornehm auf ſie herabblicken, weil ſie es nicht verſchmähen, das Gemeine mit ihrem Schöpferhauche zu beleben und zu verſchönern. Ja, es zeigt einen Mangel und eine Lücke in dem Genie eines großen Meiſters, wenn er nicht verſteht, neben ſeinen ernſten Gebilden auch ſcherzhafte aufzuſtellen. Der iſt nur einſeitig, der die Welt nur immer von oben anſieht und nicht auch herniederſteigt in's Leben; und ein Egoiſt iſt Der, der im hohen Genuſſe ſeiner Ideale nur ſich ſelber lebt, und nicht zugleich mittheilen will auf eine gemeinverſtändliche Weiſe, was ihn entzückt und glücklich macht.

Aber freilich muß das Komiſche immer mit dem Wahren und Guten verbunden ſein, es darf nicht irre führen, nicht phantaſtiſches Blendwerk ſein, nicht das Heilige verſpotten; es muß mit Grazie, mit Menſchenwürde, mit Anſtand verbunden ſein; die Hand, die den ſchmutzigen Erdkloß aufhebt, um ihn zu reinigen und zu läutern am Sonnenlichte des Schönen, muß ſelber rein ſein. Welcher Mittel ſich ſodann das Genie bedient, um das Komiſche darzuſtellen und die einzelnen Gattungen deſſelben — alſo den Witz, das Burleske, Groteske und Humoriſtiſche — davon werden wir bei der Dichtkunſt das Nöthige nachholen. In den bildenden Künſten, die ihrer Natur nach beinahe ganz rein ideal ſein müſſen, findet ſich ſeltener das Komiſche; doch werden wir an ihrer Stelle ſeine Spur jedesmal verfolgen.

Siebzehnter Brief.

Wie die Auffaſſung des Schönen im Gemüthe des Künſtlers verſchieden iſt, ſo iſt aber auch nicht minder die Schönheit je nach den Gegenſtänden und Verhältniſſen, in und unter denen ſie erſcheint, ſehr mannigfaltiger Art. Wenn Sie, liebe Freundin, vor das Straßburger Münſter treten und an dem hohen Thurme hinaufſchauen, ſo ſchwindelt es Sie, faſt als ob Sie oben ſtünden und herabſchaueten. Dieſe Ausdehnung in die Höhe überſchreitet ſo ſehr dasjenige Maß, an das ſich der Menſch bei ſeinen übrigen Gebäuden, die alle mehr oder weniger der menſchlichen Größe entſprechen, gewöhnt hat, daß eben der ungewöhnliche Anblick ſeinen Sinn verwirrt und ſeinem Verſtande den Maßſtab für die Würdigung ſolcher Größe entzieht. Zugleich erinnert dieſe räumliche

Größe an die mächtige Kraft, welche dieſen Gegenſtand ſo zu erheben vermochte. Es tritt da ein Bild vor Ihre Seele, welches zu faſſen den Sinnen Anſtrengung koſtet; Sie werden von Seiten der Sinnlichkeit gleichſam bedrückt, und doch fühlt der Geiſt einen freudigen Schauer, er fühlt ſich ſelber erhaben der räumlichen Größe gegenüber, ja viel größer und erhabener als die leibliche Kraft, die ſich vor ihm aufthut. So iſt in der Natur der ſchäumend und donnernd herabbrauſende Waſſerfall, der Sternenhimmel, ja der Orkan ein erhabenes Schauſpiel. Der Menſch fühlt ſeine Ohnmacht bei dem Gewahrwerden ſolcher Kräfte und Dimenſionen, aber dies Gefühl leiblicher Schwäche ſchlägt alsbald über in das Entgegengeſetzte geiſtiger Stärke in dem Gemüthe des Menſchen ſelber, und ſo wird die Harmonie im anſchauenden Subjecte hergeſtellt, während ſie im angeſchauten Objecte aufgehoben ſcheint, aber auch nur ſcheint; denn iſt nicht auch im herabſtürzenden Waſſerfall ein unwandelbares Geſetz, das im ſteten Wechſel des fließenden Waſſers ſich doch unveränderlich gleich bleibt? Manches Erhabene iſt im engern Sinne allerdings nicht ſchön, wie ich ſchon in einem frühern Briefe das Beiſpiel von einer Gewitternacht angeführt habe; das Sinnliche, die äußere Erſcheinung wird da nur ein Mittel, die Idee eines erhabenen Gedankens in uns anzuregen: Idee und Erſcheinung ſind gleichſam getrennt, denn jene wächſt über dieſe her, da ja das höchſte Endliche, und wäre es ein Thurm oder eine Pyramide, ſo hoch wie der Chimboraſſo, nicht die Unendlichkeit des Geiſtes darzuſtellen vermag. Aber dennoch bleibt das Weſen äſthetiſcher Wirkung auch bei dem Anſchauen des erhabenſten Gegenſtandes: Zuſammenſpiel der Sinnlichkeit und des Geiſtes — Empfindung der Idee.

Wenn ſich aber das Schöne mehr dem Sinnlichen nähert, iſt es anmuthig oder reizend. Die Anmuth iſt eigentlich die Art und Weiſe, wie das Schöne erſcheint und ſich zeigt, während

die Schönheit das in der Vollendung ſeiner Form beruhende, beharrliche Weſen ſelber iſt. Die Griechen ſtellten die Schönheit unter dem Bilde der Aphrodite vor, als ein Ideal vollkommenſter Formenentwickelung des weiblichen Körpers, man könnte ſagen ſeiner architektoniſchen Schönheit. Aber das Schöne wird begleitet von der Grazie, es muthet uns an, wenn wir in ſeine Nähe kommen; es wird uns wohl, weil es nicht ſtolz und ſpröde als überirdiſches Material ſich fern von uns hält, ſondern ſich ſelber zu uns herabläßt und in allen ſeinen Bewegungen uns vergnügt. Die Göttin der Schönheit ward begleitet von den Grazien oder Charitinnen, welche um ihre Gebieterin durch ihre leichten, gefälligen Bewegungen und fröhlichen Tänze Heiterkeit und Luſt verbreiteten und Alles mit reiner, harmloſer Liebe entzückten. Durch die Grazie wird die Schönheit auch dem moraliſchen Sinne gefällig. „Es waren aber", ſagt ein neuerer Schriftſteller, „die Grazien bei den Alten nicht herrſchende, ſondern nur Andern dienende Gottheiten. Denn Grazie iſt nur dann Grazie, wenn ſie nicht herrſchen oder Andere verdunkeln will; ſie ſchimmern nicht, aber Venus, der ſie dienen, ſchimmert durch ſie, ſie wollen nicht erobern, aber Venus feſſelt durch ſie die Herzen; ſie ſuchen keine Ergötzlichkeiten, genießen aber die, welche ihre Freundin genießt, ſo wie ſie nur dann Trauer fühlen, wenn ihr Mitgefühl den Schmerz ihrer Freundin lindern kann. Aber nicht auf das Gebiet der Liebe und geſellſchaftlicher Vergnügungen iſt ihre Thätigkeit eingeſchränkt, auch geiſtige Freuden und Schönheiten, Muſik, Beredſamkeit, Künſte und Poeſie verſchönern ſie durch ihren Einfluß. Auch Dankbarkeit und Wohlthun ſchrieb man ihnen zu, denn dieſe beiden ſchönen Tugenden müſſen, um ſchonend und nicht beleidigend zu ſein, unter den Augen dieſer Huldgöttinnen ausgeübt werden." „Der Grazien ſind drei," heißt es bei einem lateiniſchen Schriftſteller, „weil die eine die Wohl-

thaten ertheilt, die andere sie empfängt, die dritte sie dankbar vergilt.“ Die Abbildungen der Grazien und ihre Namen geben uns die vollkommenste Idee von ihrem Wesen: Aglaja, die Glänzende, mit einer Rose, dem Sinnbilde der Schönheit; Thalia, die Fröhliche, mit dem Myrtenzweige der Liebe; Euphrosyne, die Heitere, mit einem Würfel, dem Symbole harmloser Jugend. — Aus diesem erhellet, daß stille Harmonie und Sanftmuth den eigentlichen Zauber der Anmuth erzeugt, und so ist sie besonders im Moralischen Dasjenige, wodurch einzig und allein das Weib beseligen und beglücken kann, wie Schiller singt:

„Mächtig seid ihr, ihr seid's durch der Gegenwart ruhigen Zauber;
Was die stille nicht wirkt, wirket die rauschende nie.
Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er;
Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.“

Auch selbst die Natur zeigt ja durch solch' stille Erscheinungsweise ihre Anmuth, und wir werden um so mehr von ihr angezogen, je weniger das Bestreben sich aufzudringen oder auf uns einzuwirken sichtbar wird. Und darum wird so oft ganz richtig im Leben Anmuth mit Natur verwechselt, wenn uns ein harmloses Mädchen mit ihrer Art zu sein so angenehm erscheint und ganz für sich einnimmt. Erlauben Sie mir doch ein Gedichtchen von Herder beizufügen, das diesen Gedanken eben so schön als treffend darstellt.

Der einzige Liebreiz.

Die Schönheit nicht, o Mädchen, nicht
Die Schönheit uns beglückt,
Die Sonn', ein Engelsangesicht,
Macht blind, wer in sie blickt.

Dein Putz uns nicht, o Mädchen, nicht
Dein Putz uns selig macht;
Der Pfau gar bunte Farben bricht
In dummer, leerer Pracht.

Des Witzes Pfeil, ein spitzer Pfeil,
Trifft selten tief das Herz;
Er fliegt vorbei in schneller Eil'
Und läffet öfters Schmerz.

Nur eine Macht, der nichts entgeht,
Ja, eine kenn ich nur,
O Mädchen, wenn sie bei dir steht! —
Sie heißt: Natur! Natur!

Das Reizende ist das Anmuthige in erhöhtem Grade; es gewinnt nicht blos, es blendet auch wohl unsere Sinne, obwohl es von erkünstelnder Gefallsucht oder Coquetterie zu unterscheiden ist, weil es immer noch in den Grenzen der Natur bleibt. Ist das Schöne in etwas verkleinertem Maßstabe anmuthig, so nennt man es artig. Man kann z. B. ein Kind, einen Schmetterling nicht so leicht anmuthig, wohl aber artig nennen. Der verkleinerte Reiz giebt den Begriff des Niedlichen, wo nämlich das Schöne in ganz kleiner Gestalt erscheint und eben dadurch gefällt. Sowohl das Artige als das Niedliche ist nun schon auf einer niederen Stufe der Sinnlichkeit und giebt daher weniger Genuß für geistiges Interesse. Einen ganz oberflächlichen Reiz bezeichnet das Hübsche, welches aber gar nicht mehr zum Aesthetischen gerechnet werden darf, weil wir damit nur körperliche Wesen bezeichnen, z. B. ein hübsches Mädchen, insofern nur Gesichtszüge oder körperliche Gestalt gefällig sind; wer wollte aber ein Gedicht, ein Theaterstück, ein Bild oder eine Statue, Musik

oder irgend etwas durch Kunst Erzeugtes hübsch nennen? Bei allen diesen muß ja das Schöne im Geistigen liegen. Lesen Sie über diesen Gegenstand in Schillers kleinen prosaischen Schriften die beiden trefflichen Abhandlungen: Ueber das Erhabene und Ueber Anmuth und Würde.

Achtzehnter Brief.

Da wir uns nun sowohl über Entstehung künstlerischer Ideen, als über die Darstellungs- und Auffassungsweise verständigt haben, können wir zu den einzelnen Künsten selber übergehen. Eine haarscharfe Eintheilung der Künste ist schwer aufzustellen, wegen des Ueberganges einer Kunst in die andere, da z. B. die Schauspielkunst aus mehreren Künsten zusammengesetzt ist, die Malerei nicht blos der Formen, sondern auch der Farben sich bedient, also die Zeichenkunst einschließt, aber durch das Colorit höher entwickelt; — da die Kunst des Reliefs zum Theil schon zur Bildhauerkunst gezählt werden muß, aber noch nicht vollkommen den plastischen Künsten entspricht. Einen Hauptunterschied begründen zuvörderst die Sinneswerkzeuge, mit denen wir das sinnlich dargestellte Schöne auffassen. Die Organe für das Schöne sind aber nicht die niederen Sinne des Tastens, Riechens oder Schmeckens, sondern die edelsten und geistigsten des Sehens und Hörens. Durch das Gesicht erhalten wir Anschauungen von der Außenwelt, durch das Gehör Anschauungen der Innenwelt, aber die äußeren wie die inneren Anschauungen werden vermittelst der Einbildungskraft zum Gedanken erhoben. Die Poesie oder Dichtkunst ist vorzugsweise die Kunst des inneren Sinnes, da das sinnliche Mittel, wodurch sie das Leben darstellt, eigentlich ein geistiges ist, nämlich

die Bilder der Phantasie selber wiederum für die Einbildungskraft dargestellt. Wohl hat die Poesie für den äußeren Sinn die Worte vonnöthen, aber weder in den Worten, noch in den Tönen für sich beruht ihr Wesen, sondern in der geistigen Vorstellung, die sich im Worte ausspricht. Deshalb ist es falsch, sie zu den tönenden Künsten zu rechnen. Die Musik hat es vorzugsweise mit den Tönen, d. h. mit Klängen von bestimmter Höhe zu thun, insofern diese die Empfindungen des Gemüthes erregen, aber sie reicht freundlich der Poesie die Hand, sie hebend und von ihr gehoben. Die Rhetorik oder Redekunst bedient sich vorzugsweise des Wortes, aber verbindet sich wiederum mit poetischen und musikalischen Elementen. — Diejenigen Künste, welche sich zunächst an den äußeren Sinn wenden, stellen ihre Gegenstände entweder auf der Fläche dar, oder plastisch, d. h. in Körperform. Jene sind die zeichnenden Künste, deren Inbegriff die Malerei ist. Die Kupferstecherkunst ist, ästhetisch betrachtet, nicht verschieden von der besonders sogenannten Zeichenkunst, denn es ist kein wesentlicher Unterschied, ob der Künstler die Formen mit dem Bleistift, oder der Radirnadel, oder gar mit der Strick- und Nähnadel zeichnet. Die Schattirung bildet den Uebergang vom Zeichnen zum Malen; Schattiren ist bereits Malen mit einer einzigen Farbe. Alle zeichnenden Künste wirken auf das ästhetische Gefühl durch das Auge nach Gesetzen des Gesichts-Sinnes, und die Zeichnung ist die Grundlage dieser Wirkung. — Die Baukunst und die Bildhauerkunst (Plastik, Sculptur) stellen das Schöne in körperlichen Formen dar, und es gehört in diese Reihe nicht minder die Mimik (schöne Darstellung des menschlichen Körpers in ausdrucksvoller Geberde), als die Gartenkunst, die es mit schöner Darstellung und Gruppirung der Pflanzen zu thun hat.

Zwar stehen alle diese Künste in einem innern Zusammenhange, da es eigentlich nur Eine Kunst giebt und das Schöne

nur Eins ist, wenn auch in verschiedenen Gestalten sich offenbarend; aber jede einzelne Kunst verlangt doch, daß ihre Eigenthümlichkeit geachtet und nicht von einer Nachbarin ihr Gebiet in Anspruch genommen werde. So hat z. B. der französische Geschmack der Gartenkunst arges Unrecht gethan, daß er Formen und Umrisse der Baukunst hineinmengte; so geschieht jetzt noch der Poesie und Musik oft Unrecht, daß man sie zu bloßer Tonmalerei machen will.

Die alten Griechen, welche mit ihrer blühenden Phantasie jede höhere Idee als Gottheit verkörperten und anschauten, stellten auch die Künste unter dem Bilde der neun Musen dar. Die Musen (Pierinnen, Camönen) waren Töchter des Allvaters Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung. Singend und tanzend kamen sie gleich nach ihrer Geburt in den Olymp, wo sie Zeus zur göttlichen Würde erhob. Man malt die lieblichen Jungfrauen mit Kränzen von Lorbeer oder Rosen, oder mit den Federn, welche sie den Sirenen, den reizenden aber grausamen Meerjungfrauen, abgenommen hatten. Dies ist ein sehr feiner sinniger Zug im Bilde der Musen. Die Schönheit bedarf allerdings des sinnlichen Reizes, aber sie vergeistigt denselben und adelt ihn. Die Sirenen aber lockten blos die Sterblichen zu verderblicher Wollust, ihre Töne und ihr Gesang waren hinreißend, aber es war die Musik der Sinnlichkeit ohne den Adel des Geistes*). So fein unterschieden die Griechen! Ihnen war aber die Poesie die erste und wesentlichste Kunst, welche ihr Sonnenlicht und ihren Sonnenglanz auf das ganze übrige Kunstgebiet ausstrahlte, gleichwie die Sonne die Erde erleuchtet. Apoll, der

*) Als sich die Sirenen, welche bei Aufsuchung der entführten Proserpina von den Göttern Flügel bekommen hatten, einst mit den Musen in einen Wettstreit einließen, wurden sie von diesen überwunden. Die Musen rupften ihnen die Federn aus und steckten solche als Siegeszeichen an ihr Haar.

Sonnengott, der Gott der Dichter, war der oberste Schutzherr der Musen.

Klio lehrt die Geschichte der Völker; tragische Spiele
Sind der Melpomene heilig, komische liebet Thalia;
Schlachtgesänge tönt der Kalliope stolze Trompete.
Tänzer beschützet Terpsichore, Flötenspieler Euterpe;
Erato singet der Liebenden Glück; Urania wandelt
Unter den Sternen; Polyhymnia herrscht im Reiche der Redner.

Daraus sieht man, wie sich die Griechen bei ihrer Eintheilung der Künste weniger an die Mittel der Darstellung als an die Idee hielten. Der Künstler, welcher einen tragischen Helden in Stein bildete, diente ebenso der Melpomene als ein Trauerspieldichter. Uebrigens muß man die Schriften der Alten kennen, um den ganzen Bereich des Schönen für Eine Muse zu wissen. Erst einer weit späteren Zeit gehört die Eintheilung in die sieben schönen Künste an, als da sind: Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtkunst, Redekunst und Schauspielkunst; wir wollen dieser Eintheilung folgen und ich will Sie der Reihe nach durch das Gebiet aller Künste führen, wenn unser Blick auch nur an einzelnen Seiten, an denen sich die charakteristischen Eigenthümlichkeiten offenbaren, haften kann.

Neunzehnter Brief.

Wir wollen uns heute, liebe Freundin, zu unserer ersten Muse wenden und von der Architektur oder Baukunst sprechen. Hoffentlich werden Sie bald erkennen, wie unrecht man thut, und um welche hohen und reinen Genüsse man sich bringt, wenn man

mit dem Vorurtheile, doch nichts davon verstehen zu können, Meisterwerke dieser Kunst unbeachtet läßt.

Jedes Gebäude dient zunächst einem wirklichen Zwecke, es erfüllt ein bestimmtes äußeres Bedürfniß. Doch nur gewisse Gebäude, wie die einfachsten Wohnhäuser, Speicher und Magazine, begnügen sich eben diesem einen Zweck zu dienen; an zahlreichen öffentlichen Bauten, wie Kirchen, Schulen, Theatern, Museen, Staatsgebäuden, Bahnhöfen, und selbst an vielen Wohnhäusern bemerken Sie auf den ersten Blick eine Bauweise, die mit dem unmittelbaren Zwecke des Gebäudes gewiß nichts zu schaffen hat. Seit den ältesten Zeiten ist der Mensch nicht damit zufrieden gewesen, nur zweckmäßig zu bauen. Höhere Gedanken, als die auf das nächstliegende Bedürfniß gerichteten, Ideen der Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, sittliche und rechtliche Regungen, das freudige Bewußtsein der Bildung, leiteten ihn und trieben ihn im Verein mit der dem Menschen innewohnenden künstlerischen Anlage und seinem unwiderstehlichen Drange des Bildens und Gestaltens dazu, in seinen Bauwerken über den bloßen Zweck hinauszugehen, etwas in sie hineinzulegen, was selbstständig über diesem Zwecke steht, mit einem Worte: schön zu bauen. So wurde das Bauen zur freien Kunst. Am klarsten tritt dies am Gotteshause hervor. Hier ist eine jener bildenden Ideen, und zwar die denkbar erhabenste, die Idee Gottes, fast allein werkschöpferisch; der eigentliche Zweck tritt dagegen sehr zurück, wie dies namentlich von den Tempeln der Alten gilt, die nicht gleich unseren Kirchen zum Versammlungsorte der Gemeinde dienten, sondern nur als Wohnungen der Götter betrachtet wurden, deren Bilder sie enthielten. Daher prägt sich die Eigenthümlichkeit der Baukunst eines Volkes am deutlichsten in seinen heiligen Bauten aus. Denn wie sich die Idee der Gottheit mannigfaltig in der Anschauung der Völker gestaltete, so unterscheidet sich auch ihre Bauweise, ihr Baustil.

Blicken Sie zunächst auf einzelne Völker des Orients. Die Inder haben zweierlei Tempel erbaut. Entweder schufen sie ungeheure unterirdische Grottenanlagen, indem sie die natürliche Felsmasse zu einem Tempelraume aushöhlten, dessen Wände sie in verschwenderischer Weise mit bildnerischem Schmucke bedeckten, und dessen Decke durch unförmlich wuchtige Säulen, die man beim Aushöhlen der Felsen stehen ließ, getragen wurde; die bedeutendsten Bauwerke dieser Art befinden sich in Salsette, Elephanta, Ellora. Oder sie führten freistehende Tempel auf. Dies sind jene aus den willkürlichsten architektonischen Gliedern zusammengesetzten, bis zu kolossaler Höhe aufgethürmten Baumassen, die Ihnen gewiß schon unter dem Namen Pagoden bekannt geworden sind, und von denen eines der glänzendsten Beispiele die (auf der nebenstehenden Seite dargestellte) Pagode von Tschillambaram ist. Kolossalität war auch das Hauptmerkmal der assyrischen und babylonischen Architektur. Ich erinnere Sie nur an die gewaltigen Königspaläste von Niniveh, an den riesigen Bau des Nebukadnezar in Babylon, jene auf gigantischen Bogenstellungen zum Himmel aufgethürmten Terrassen, die auf der einen Seite üppige Gärten und Haine trugen, und welche die Völker des Ostens mit hohem Stolze den Fremdlingen als die „hängenden Gärten" der uralten sagenhaften Königin Semiramis nannten, und endlich den riesigen Tempel des Gottes Bel, jenes wunderbare Werk, dessen quadratischer Grundbau von etwa 600 Fuß Länge und Breite die Basis abgab, auf der sich ein Thurm in acht verjüngten Stockwerken pyramidal zu einer Höhe von ungefähr 600 Fuß erhob, den „Thurm zu Babel." Die Trümmer der persischen Architektur, die sich in den verschiedenen Residenzen der persischen „Großkönige", in Susa, Persepolis, Pasargadä finden, zeigen eine Verschmelzung mehrerer Baustile zu einem neuen Ganzen. Während die terrassenartig gegipfelte Anlage der Bauten assyrisch und

Die Pagode zu Tschillambaram.

ba[illegible] verschiedenen [illegible] Elemente, wie die Gestalt der [illegible] beschriebenen Säulen

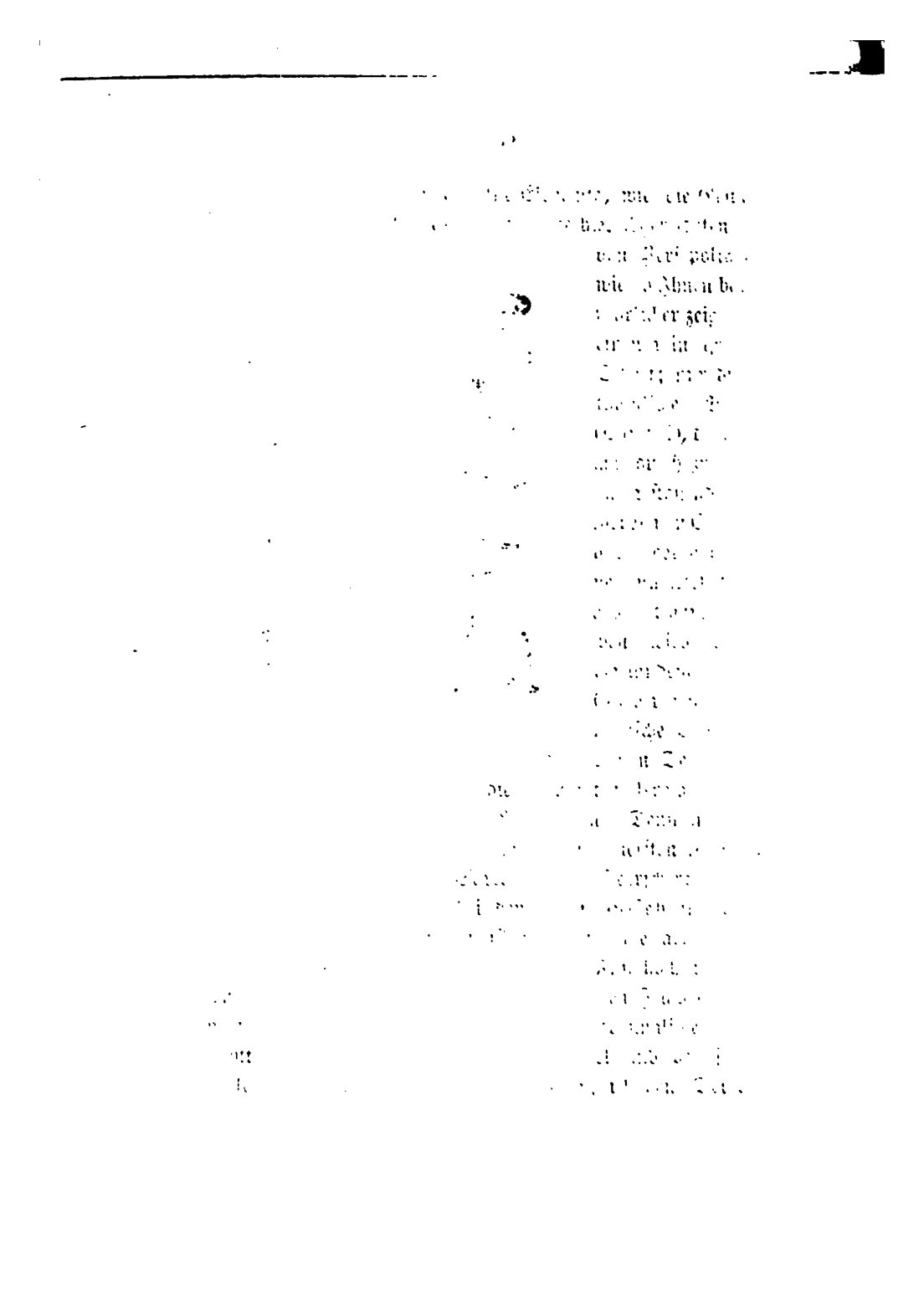
von Persepolis hat, wie ich Ihnen bald [illegible] zeigen werde, ein [illegible] griechischer [illegible]; und die [illegible] Lebön[illegible] ([illegible]), die das ein mal [illegible] stehende [illegible] Einhö[illegible] [illegible] mal [illegible] [illegible] wird, [illegible] wiederum [illegible] [illegible] [illegible] Erfindung [illegible] [illegible] Denkmäler [illegible] Alexander [illegible]. [illegible] in der [illegible] [illegible] Persepolis. [illegible] Gesch[illegible] in der [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] jetzt [illegible] Der [illegible]

Nach C. Werner's Hilbildern (Wandsbeck bei G. W. Seitz)

A. Krausse gest.

Die Nilinsel Philae.

Leipzig, Fr. Brandstetter



Nach C. Werner's Nilbildern. Wandsbeck bei G. W. Seitz.

A. Krause gez.

Die Nilinsel Philae

Leipzig, F. A. Brockhaus.

des Straßburger Münsters würde, wenn er in der Pyramide stände, kaum mit seiner äußersten Spitze hervorragen, und die Peterskirche in Rom hätte im Kerne derselben vollkommen Raum. Den Gesammtinhalt ihrer Masse schlägt man auf 90 Millionen Kubikfuß an; man könnte mit den Steinen, aus denen sie erbaut ist, eine Mauer um ganz Spanien herum ziehen. Erbaut sind diese Pyramiden sicher schon im 3. Jahrtausend v. Chr., als Memphis die Residenz der ägyptischen Herrscher war. Die Anlage der ägyptischen Tempel hat etwa seit der Mitte des 2. Jahrtausends ein festes Gepräge erhalten. Die großartigsten Reste davon befinden sich unter den Trümmern des „hunderthorigen" Theben, der späteren Königsstadt der Pharaonen; es sind die Tempelpaläste beim heutigen Luxor und Karnak. Mächtige Umfassungsmauern, schräg ansteigend, schlossen den Raum des Tempels ringsum ab. Zu beiden Seiten der hohen, schmalen Pforte erhoben sich thurmartige Gebäude, die sogenannten Pylonen — auf dem beiliegenden schönen Landschaftsbilde der Nilinsel Philä*) sehen Sie links von dem aus der Zeit der römischen Ober-Herrschaft herrührenden Tempel ein Pylonenthor, das zum Isistempel führte. Davor standen ein Paar jener hohen Spitzsäulen, die Sie längst schon unter dem Namen der Obelisken kennen, und eine lange Allee von Sphinxen — in einem späteren Briefe finden Sie eine solche Sphinx abgebildet — führte nach diesem Eingange. Durch die Pforte gelangte man in einen großen, mit einer Säulenstellung umgebenen Vorhof, von da bisweilen durch ein zweites Pylonenpaar in einen zweiten Säulenhof, dann in einen ausgedehnten Säulensaal und endlich in das eigentliche,

*) Als Vorlage hierzu diente eine Abbildung der Insel Philä aus Prof. C. Werner's Nilbildern, die als Chromolithographien in hoher, künstlerischer Vollendung bei Gust. W. Seitz in Wandsbeck erschienen sind und deren Kenntnißnahme unseren freundlichen Leserinnen angelegentlich empfohlen sein möge.

Aegyptiſche Säulen von Karnak.

nur den Prieſtern zugängliche Heiligthum, wo Amun (Ammon) in geheimnißvollem Dunkel thronte. Merkwürdig iſt die Entſtehung der ägyptiſchen Säule. Sie ahmt nämlich die Lotosblume nach. Der Schaft der Säule will wenigſtens in ſeinem oberen Theile ein Bündel Lotosſtengel vergegenwärtigen, die Verzierung über dem Fuße an die jungen Keimblätter der Wurzel erinnern. Das Capitell endlich zeigt in den hier abgebildeten Säulen zweimal den geſchloſſenen, einmal den geöffneten Glockenkelch der Lotosblüthe. Alle Theile des ägyptiſchen Tempels aber, Wände, Säulen, Obelisken waren über und über mit reich bemaltem Bilderſchmuck bedeckt, worin religiöſe Ceremonien mit

Heldenthaten der Pharaonen abwechselten, und dazwischen standen zahllose Zeichen aus der heiligen Geheimschrift der Aegypter, die Ihnen unter dem Namen der Hieroglyphen bekannt ist. Die Hieroglyphen sind freilich längst keine Hieroglyphen mehr. Ein Denkmal nach dem andern hat seine Jahrtausende lang bewahrten Geheimnisse erschließen müssen, seit auf Napoleons ägyptischem Feldzuge bei Rosette die berühmte Basalttafel gefunden worden ist, welche dreimal, nämlich in Hieroglyphen, in gewöhnlichem Aegyptisch und in griechischer Sprache, ein und denselben Inhalt bietet und so den ersten Schlüssel zur Entzifferung dieser wunderbaren Schrift liefern konnte. Das nebenstehende Bildchen zeigt Ihnen die Namen und Titel des größten aller Pharaonen, Ramses II., den die Griechen Sesostris nannten, in echter Hieroglyphenschrift. Damit Sie sehen, daß ich nicht scherze, so füge ich die wörtliche Uebersetzung hinzu. In dem eckigen Rahmen steht: „Der gewaltige Stier, kämpfend mit seinem kräftigen Arme", darüber „Sonne des Ostens", in dem mittlern Ringe „die Stütze der Wahrheit, gebilligt von Ra" (Sonnengott), darüber die Zeichen für „König von Ober- und Unterägypten", in dem letzten Ringe der Name „der Ammongeliebte Ramses", darüber „Sohn der Sonne". Die unterste Reihe bedeutet: „Der Lebengebende, der Herrschaftbefestigende, gleichwie Ra ewiglich". Das Ganze ist von dem Symbol des Himmels überdacht, rechts und links von den sogenannten Schakalsceptern, den Zeichen göttlicher Würde, eingeschlossen.

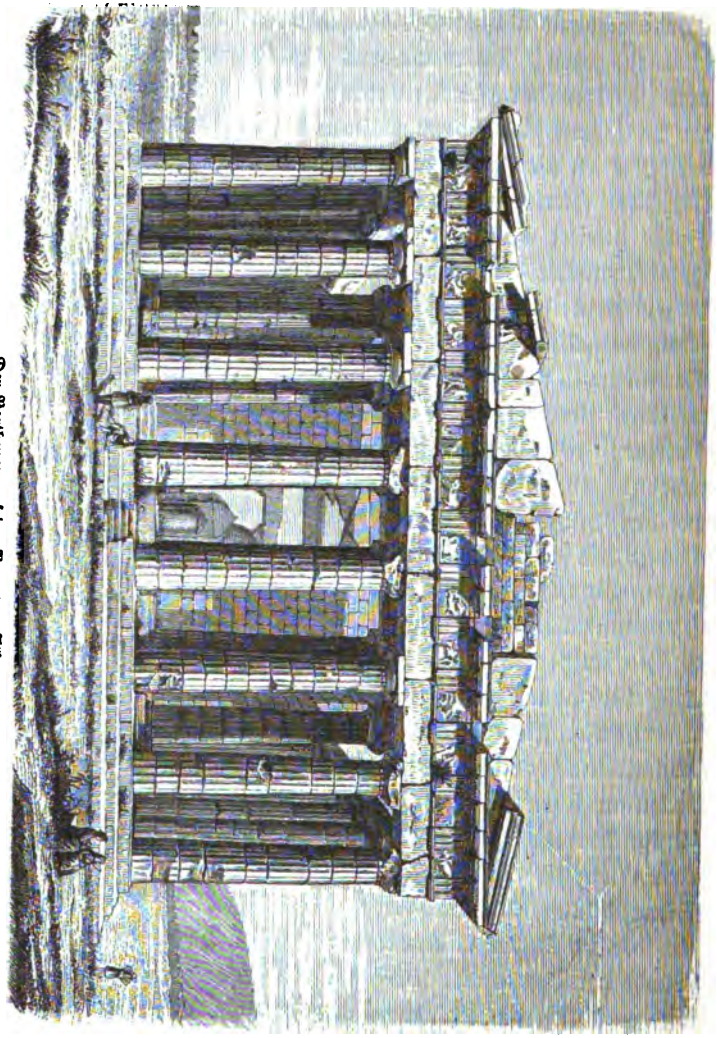
Der gemeinsame Charakterzug aller orientalischen und ägyptischen Baukunst ist riesenhafte Größe und verwirrende Pracht. Dies waren die Mittel, wodurch jene Völker den Eindruck des Erhabenen zu erreichen, das unfaßbare Geheimniß der Gottheit

und die heilige Ehrfurcht in ihrem Herzen sich gegenständlich zu machen strebten. Erst in den Tempelbauten der Hellenen ist die Architektur zu maßvoller Schönheit und einfacher Klarheit hindurchgedrungen, zu einer Schönheit, die nie übertroffen worden ist und nie übertroffen werden kann, da sie allein in sich wahr und harmonisch ist. Denn die Schönheit ist wie die Wahrheit immer nur eine; das Unschöne und Unwahre besteht daneben in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit.

Der ursprünglichste Plan des griechischen Tempels war ein einfaches Rechteck; dies bildete die eigentliche Tempelcella, das Wohnhaus des Gottes, worin sein Bild zur Anbetung aufgestellt war. Auf diese einfachste Gestalt ist aber der Tempel nie beschränkt geblieben. Schon früh reihten sich durch Verlängerung der Seitenwände eine offene, von zwei Säulen getragene Vorhalle und ein ähnliches Hinterhaus an, diese beiden gestalteten sich dann zu einem vollständigen Säulenumgange um mit vier, sechs oder acht Säulen an den Schmalseiten, später wurde bisweilen ein zweiter Säulenumgang um diesen ersten geführt, und schließlich brachte man sogar im Innern der Cella einen Säulengang an, über dem sich eine zweite Säulengallerie erhob, und dann blieb dieser mittlere Raum ohne Dach, so daß das Licht von oben herein fiel. Jeder Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von hohen Stufen, der nicht als Treppe zu denken ist, sondern den Zweck hat, den heiligen Bau auf einen erhabeneren Standpunkt zu heben. Als wesentlichstes Element des ganzen architektonischen Gerüstes erscheint die Säule. Sie soll nicht als ein leidendes, gedrücktes, sondern als ein thätiges, tragendes und stützendes Glied aufgefaßt werden. Dies spricht keine Säule so klar und schön aus wie die griechische. Zunächst dadurch, daß sie nach oben hin verjüngt ist, das heißt schmäler wird. Stellen Sie sich vor, die Säule wäre von unten bis oben gleich breit; dann würde das Auge an den parallelen

Linien eben ſo leicht hinab- wie hinaufgleiten. Die verjüngte Säule dagegen nöthigt das Auge, immer und immer nur nach oben zu gehen. Dieſer Eindruck des Emporſtrebens wird aber noch geſteigert durch die Canellur. Denken Sie ſich den Mantel der Säule ganz glatt; dann würde wiederum der Blick ebenſo leicht wagerecht um die Achſe der Säule, wie ſenkrecht nach ihrer Spitze geleitet werden. Die Rinnen oder Hohlkehlen aber, in welche der ganze Mantel zerlegt iſt, zwingen wiederum den Blick, einzig und allein empor zu gehen. Auf den Säulen ruhen nun große Steinblöcke, welche in ihrer Vereinigung den Eindruck eines Balkens, des ſogenannten Architrav, machen. Aber ſie liegen nicht unmittelbar auf den Säulen auf, denn dies würde ſo ſcheinen, als bohrten ſich die Säulen in dieſen Balken ein, und nicht als trügen ſie ihn. Die Säule muß eine Schulter haben, bei der das Stützen aufhört und das Tragen anfängt. Dieſe Verbindung wird durch das Capitell bewerkſtelligt. Ueber dem Architrav erhebt ſich ſodann ein Fries, hinter dem die Deckenbalken aufliegen, darüber die Decke und das ſchräge Dach mit ſeinen beiden Giebeln, deren Ausfüllung freilich die Architektur ihrer Schweſterkunſt, der Bildhauerei, überläßt, von der ich Ihnen in einem der nächſten Briefe ſchreibe. Die Wände der Tempelcella haben mit dem Tragen nichts zu ſchaffen, ſondern ſind wie ein hangender Teppich aufgefaßt, der den heiligen Raum vor dem profanen Blicke abſchließt.

Doriſche Säule vom Parthenon in Athen.

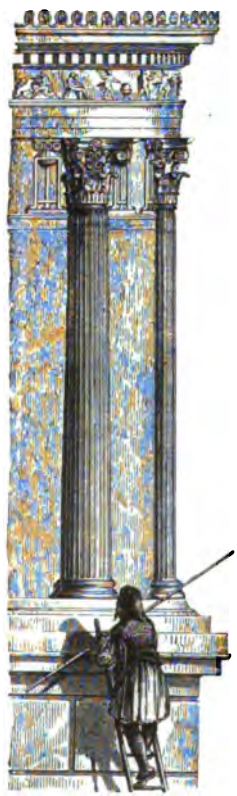


Der Parthenon auf der Burg von Athen.

Im Laufe der Zeit hat sich ein dreifacher Stil des hellenischen Tempelbaues entwickelt, der dorische, ionische und korinthische. Ich kann es Ihnen nicht erlassen, auch diesen Unterschieden Ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Abbildung mag Ihnen dabei jedesmal an die Hand gehen. Betrachten Sie zuerst den ältesten, den dorischen Stil, den Ihnen der Tempel der „jungfräulichen" Athene auf der Burg zu Athen, der sogenannte Parthenon, am reinsten vergegenwärtigt. Die dorische Säule hat keinen Fuß, sie steht unmittelbar auf der Basis. Sie ist sehr stark verjüngt, hat 16—20 Canelluren, und diese sind scharfkantig und flach ausgearbeitet. Das Capitell hat die denkbar einfachste Form; nichts ist überflüssig daran. Ein schmaler Ring schließt zunächst die Säule ab, dann folgt, polsterartig abgerundet, das eigentliche Bindeglied, und darüber liegt noch, um den Uebergang vom Runden zum Eckigen zu vermitteln, eine Steinplatte, die über das Polster übergreift. Der dorische Fries besteht aus Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen sind die mit eingemeißelten Kerben versehenen Steinblöcke, welche das Kranzgesimse stützen; als eine kürzere Wiederholung des aufstrebend Tragenden in der Säule sind sie mit jenen dem Pflanzenstengel entnommenen Riefen gefurcht; die Metopen sind die Felder zwischen den Triglyphen. Sie waren ursprünglich offen und wurden mit Vasen und auch wohl mit Schädeln von

Ionische Säule vom Erechtheustempel in Athen.

Opferthieren beſetzt; ſpäter ſchloß man ſie mit Steintafeln, doch ſo, daß ſie etwas hinter die Balkenköpfe zurückwichen. Um dieſe quadratiſchen Felder nicht allzu nüchtern erſcheinen zu laſſen, verzierte man ſie ſchließlich gleichfalls mit Sculpturen. Die ſchönſten Proben ioniſchen Stiles ſind der Tempel der „Siegesgöttin“ Athene und das Erechtheion auf der atheniſchen Burg. Von dem letzteren iſt die auf voriger Seite abgebildete ioniſche Säule genommen. Für doriſche Säulen war kein Fuß anwendbar, ſie ſtanden gewöhnlich nur anderthalb Durchmeſſer von einander; wo ſollte da ein Fuß Platz finden und die Säulenreihe auch noch den Eindruck des Zuganggewährenden machen? Die ioniſche Säule aber hat einen Fuß, hat bis zu 24 Canelluren, die tief ausgearbeitet ſind und jedesmal zwiſchen ſich ein Stück des Mantels ſtehen laſſen. Das Polſter ringelt ſich auf beiden Seiten in ſchneckenartigen Windungen, Voluten, zuſammen, der Architrav iſt in drei Stücke zerlegt, die an den Enden über einander übergreifen, der Fries iſt glatt, bisweilen auch mit Guirlanden ornamentirt. Die nebenſtehende korinthiſche Säulenordnung endlich ſtammt von dem reizenden Denkmal, welches Lyſikrates zur Erinnerung an einen muſikaliſchen Sieg in Athen errichtete. Der Unterſchied vom ioniſchen Stil liegt weſentlich im Capitell. Das korinthiſche Capitell iſt mit Blättern bekleidet, und namentlich ahmte man dabei das ſchön gegliederte Blatt des



Korinthiſche Säule vom Denkmal des Lyſikrates in Athen.

Akanthus (Bärenklau) nach. Sie werden gewiß fühlen, daß die ioniſche Säulenordnung etwas Leichtes und Luftiges, aber auch etwas Weiches hat, die korinthiſche mit ihrer großen Zierlichkeit ſogar Gefahr läuft, ſich in's Spielende zu verlieren. Einen durchaus klaren, kräftigen und energiſchen Eindruck macht aber die doriſche Bauweiſe. Hier vergißt man faſt die todte Maſſe, man möchte glauben ein lebenvolles, organiſch gegliedertes Gebilde vor ſich zu haben, eine ſolche innere Nothwendigkeit und Wahrheit ſpricht aus dieſem Bau. Nichts fehlt und nichts iſt zu viel. Und nun bauen Sie ſich dieſen Tempel vor Ihrer Seele auf, aus mildſchimmerndem, weißem Marmor, prangend im Gold- und Farbenſchmucke, einen blauen Mäander (Kante à la grecque) wie ein leichtes, zierliches Band auf den Architrav aufgemalt, die Einſchnitte der Triglyphen mit ſattem Roth bedeckt, die Metopenplatten geziert mit marmornen Bildwerken in erhobener Arbeit, die ſich von dem braun geſtrichenen Grund klar und kräftig abheben, die Giebelfelder erfüllt mit freiſtehenden Statuengruppen aus Marmor, die wieder wirkſam gegen die große blaue Fläche contraſtiren, die Voluten des ioniſchen Capitells mit reicher Vergoldung überkleidet, den Blätterkranz des korinthiſchen durch friſche Farben verſinnlicht, bauen Sie ſich dieſen Tempel auf am Ufer des Fluſſes im ſchattigen Olivenhain, oder droben auf luftiger Berghöhe im energiſchen Lichte einer ſüdlichen Landſchaft und ſtrahlend im Glanze der Morgenſonne, oder am Geſtade des Meeres mit einem Kranze ſanft anſteigender Berge im Hintergrunde, — lacht nicht eine freudige Klarheit uns aus dieſem Baue entgegen, eine Klarheit, die ſo ganz und gar nichts von jenem Ueberirdiſchen, Geheimnißvollen, Unfaßbaren hat und haben will, wonach der orientaliſche Tempel ringt, und die ein rechtes Abbild iſt von der heiteren und ſchönen Sinnlichkeit der ganzen helleniſchen Götterwelt?

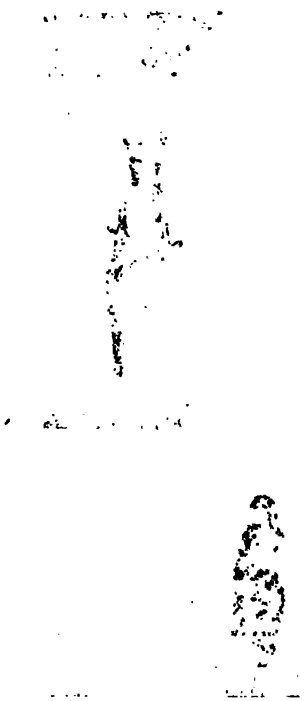
Die griechiſche Architektur hat es aber, wie die orientaliſche

und ägyptiſche, endlich auch gewagt, die Säule durch die menſchliche Geſtalt zu erſetzen. Am Erechtheion iſt auf der einen Seite eine kleine Vorhalle angebaut, deren Decke nicht von Säulen, ſondern von ſechs blühenden Mädchengeſtalten getragen wird.

Karyatide vom Erechtheion in Athen.

Damit hat es folgende Bewandtniß. An der feierlichen Proceſſion, die am Athenefeſte die Straßen der Hauptſtadt durchzog, nahm auch ein Zug von Jungfrauen Theil, welche Körbe mit Blumen und Früchten auf dem Kopfe trugen. Man nannte ſie Karyatiden. Wie ſie dort im Feſtſchmucke mit frommem Ernſte ihres Amtes warteten, ſo hat ſie der Künſtler in ſchlichter Anmuth hier in Stein hingeſtellt. Der Blumenkorb iſt wie von ſelbſt zum Capitell geworden, die ſchweren, gerade herabfallenden Falten des Gewandes erinnern an die Canellur. Der Gedanke ſtößt Sie ab? Die ſchwere, ſteinerne Laſt auf den Häuptern zarter, jungfräulicher Geſtalten! Aber betrachten Sie nur die kräftige Fülle der Glieder, die Feſtigkeit der Stellung, — ſollte wirklich Ihr Auge dadurch beleidigt werden? Haben Sie hier im geringſten den Eindruck, daß dieſe Glieder je ermüden oder ihrer Laſt erliegen könnten? Gewiß nicht. Der Gedanke, architektoniſche Theile durch die Menſchengeſtalt zu erſetzen, hat, wenn er ſo lebensvoll und naturwahr ausgeführt wird wie hier, ſeine gute Berechtigung, und er iſt oft genug ausgeführt worden. Der Baumeiſter nennt aber noch heutzutage alle ſolche Architektur-

und [illegible], endlich auch gewagt, die Säule durch die menschliche Gestalt zu ersetzen. Am Erechtheion ist auf der einen Seite eine kleine Vorhalle angebaut, deren Decke nicht von Säulen, sondern von sechs blühenden Mädchengestalten getragen wird.



Karyat[illegible] Erechtheion [illegible]

Damit hat es folgende Bewandtniß. An der feierlichen Procession, die am Athenefeste die Straßen der Hauptstadt durchzog, nahm auch ein Zug von Jungfrauen Theil, welche Körbe mit Blumen und Früchten auf dem Kopfe trugen. Man nannte sie Karyatiden. Wie sie dort im Festschmucke mit frommem Ernste ihres Amtes warteten, so hat sie der Künstler in schlichter Anmuth hier in Stein hingestellt. Der Blumenkorb ist wie von selbst zum Capitell geworden, die schweren, gerade herabfallenden Falten des Gewandes erinnern an die Canelluren. Der Gedanke stößt Sie ab? Die schwere, steinerne Last auf den Häuptern [illegible], jungfräulicher Gestalten! Aber betrachten Sie nur die kräftige Fülle der Glieder, die Festigkeit der Stellung, — sollte wirklich Ihr Auge dadurch beleidigt werden? Haben Sie hier im geringsten den Eindruck, daß diese Glieder [illegible] ermüden [illegible] ihrer Last erliegen könnten? Gewiß nicht. Der Gedanke, architektonische Theile durch die Menschengestalt zu ersetzen, hat [illegible] er so lebens[illegible] [illegible]wahr ausgeführt wird wie hier, [illegible] gute Berechtigung, [illegible] ist oft genug ausgeführt worden. [illegible] nennt aber noch heutzutage alle solche Architektur-

A Krausse gest

Poseidon - Tempel.

(Paestum)

stücke, in denen die menschliche Gestalt als Stütze auftritt, mit dem Namen jener athenischen Blumenmädchen: Karyatiden. — Und nun für heute noch eine kleine Aufgabe. Hier haben Sie eine Abbildung von den Ruinen des Poseidontempels von Pästum in Unteritalien. Freilich ein trauriger Anblick! Die Ziegen weiden im Gestrüpp, wo einst dem Gotte des Meeres Gebete und Opfer gebracht wurden, und wo die Festgesänge zur Flöte und Leier erschallten, da bläst der Hirt auf der Schalmei seine einförmige Weise. Aber selbst aus den kläglichen Trümmern werden Sie leicht nicht blos den Stil im Allgemeinen bestimmen, sondern sich auch manche Einzelheiten klar machen können.

Zwanzigster Brief.

Meisterhaft, liebe Freundin, haben Sie Ihre Aufgabe gelöst: in der That ist der Poseidontempel von Pästum in rein dorischem Stile erbaut. Auch das haben Sie richtig erkannt, daß es einer von denen sein muß, die in der Cella selbst zwei über einander stehende Säulengänge hatten und ihr Licht von oben empfingen. Wir wenden uns nun heute zu den Baustilen, die nach dem griechischen aufgekommen sind. Die Römer haben, wie alle ihre Kunst, so auch die Architektur von den Griechen herübergenommen. Aber sie brachten auch ein Element hinzu, das seit den ältesten Zeiten bei ihnen heimisch war und nun für die weitere Entwickelung der Baukunst die höchste Bedeutung erlangen sollte, den Gewölbebau. Dieser beruht, wie Sie schon an dem ersten besten Bogenfenster sehen können, auf der Zusammenfügung keilförmig behauener Steine, die alle nach unten drängen und so sich gegenseitig tragen. Die einfachste Form des Gewölbes ist das Tonnengewölbe, welches zwei parallele Mauern mit einander

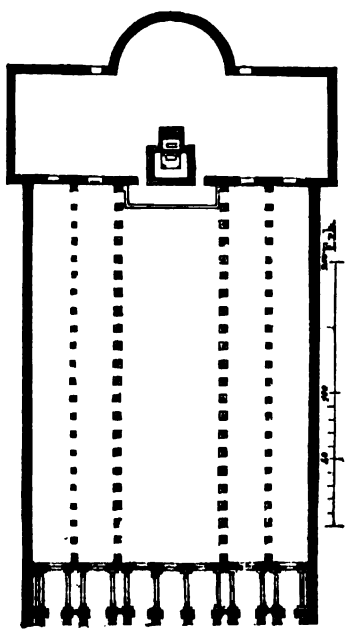
verbindet; jeder Brückenbogen kann es Ihnen vergegenwärtigen. Kreuzen sich über einem quadratischen Mauerbau zwei Tonnengewölbe, so entsteht das aus vier Dreiecken zusammengesetzte Kreuzgewölbe. Ueber einem Rundbau gestaltet sich das Gewölbe zur Kuppel, über einer halbkreisförmigen Nische (Apsis) zur Halbkuppel. Da das Gewölbe eine viel größere Tragkraft hat, als der Säulenbau, so konnten nun von den römischen Baumeistern drei, vier Stockwerke über einander aufgeführt werden. Die schönen griechischen Säulenordnungen freilich, die damit in ganz äußerlicher Weise verbunden wurden, verloren ihre wahre Bedeutung und sanken zur bloßen Decoration herab. Denn so prachtvoll diese Verbindung von Gewölbebau und Säulenbau sich auch für das Auge ausnimmt, eine so glänzende Anwendung sie namentlich in den nichtheiligen (profanen) Bauten der Römer, in Theatern, Circus, Palästen und Bädern, Wasserleitungen (Aquäducten, ähnlich wie unsere heutigen kühnen Eisenbahnviaducte) und Triumphbogen fand, jene innere Wahrheit und Einheit, die ich Ihnen am griechischen Tempelbau nachgewiesen habe, ging ihr ab. Sie konnte dem Auge höchstens eine angenehme Täuschung bereiten, besonders dann, wenn das untere Stockwerk mit dorischen, das mittlere mit ionischen, das oberste mit korinthischen Säulen decorirt wurde, und so die größere Erhebung des Baues auch scheinbar mit größerer Leichtigkeit und Zierlichkeit Hand in Hand ging.

Seit durch Kaiser Constantin im Anfange des 4. Jahrhunderts das Christenthum zur Staatsreligion erhoben worden war, trat auch die Kunst offen in seinen Dienst. Aber die neuen Ideen, welche die christliche Religion brachte, entlehnten ihre Formen zunächst nur von der allmählich hinsterbenden Antike. Beinahe ein Jahrtausend lang hat die altchristliche Architektur mit diesen Formen, die sie nur in der unendlichsten Mannig-

faltigkeit verband, fürlieb genommen. Das christliche Gotteshaus, das nicht wie der heidnische Tempel für die Wohnung des Gottes gilt, sondern der Gemeinde zum Versammlungsorte dienen soll, entstand durch die Umgestaltung eines heidnischen Profanbaues; die Grundzüge der Structur, zahlreiches ornamentales Detail lieferte die antike Architektur — aber die alte Klarheit und Gesetzmäßigkeit ging völlig darüber zu Grunde.

Die Grundform, von welcher alle Gebäude christlicher Kirchen ausgegangen sind, ist die Basilika. Die stoa basileios oder „königliche Halle" (ursprünglich nach einem der obersten atheniſchen Beamten, dem Archon Basileus, so genannt) durfte ihren Namen wohl auf einen Bau übertragen, der zur Verehrung Christi, des Königs aller Könige, bestimmt war. Jene Stoa war ein oblonger, rings von Säulenreihen umgebener Raum, der durch einfache Mauern eingeschlossen ward; im großen Mittelraum, der ohne Dach war, jedoch von bedeckten Umgängen in zwei Geschossen umzogen wurde, bewegte sich der Markt- und Handelsverkehr. An der einen schmalen Seite des länglichen Vierecks war eine erhabene halbkreisförmige Nische angebaut, zu welcher man auf einigen Stufen hinanstieg. Diese Tribuna bildete den Sitz des Gerichtshofs. Für den christlichen Zweck ward sie in den Priestersitz (das Presbyterium) verwandelt, und in ihrer Mitte errichtete man auf dem Grabe eines Märtyrers den Altar, hinter welchem der Thron des Bischofs, die Kathedra (daher Kathedrale für Hauptkirche), sammt den Sitzen der Geistlichkeit angebracht wurden. Die Säulen, welche in der griechischen Basilika den Gerichtssitz von der Kaufhalle trennten, mußten wegfallen, damit die Gemeinde, der man den Langbau des Schiffes anwies, den Blick auf den Altar frei hatte. Das Schiff (der Mittelraum) ward durch ein hohes Dach geschlossen, dessen Balken mit einer Felderdecke verbunden wurden. Auf beiden Seiten begleiteten dann wohl noch Seitenschiffe, die

man durch bogenweise verbundene Säulen absonderte, das Hauptschiff, welches durch die Nische der Tribuna mit ihrem halben Kuppelgewölbe seinen Abschluß erhielt. Der Altar schauete nach Osten, der Haupteingang lag ihm gegenüber und erhielt eine Vorhalle mit einem Hofe (Atrium), wo der Brunnen sein Wasser für das Besprengen spendet — das Sinnbild für die Reinigung des Sinnes, mit der man die Kirche betreten sollte. Um dem heiligen Altarraum (dem Sanctuarium) mehr Ausdehnung und Würde zu geben, ward vor der Altartribüne, in der Breite des Schiffes oder auch über dessen Seitenwände noch hinausragend, ein Querschiff angeordnet, und wo das mittlere Langschiff in das Querschiff mündete, eine große Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen (der Triumphbogen). Der Gottesdienst brachte es mit sich, daß man für die niedere Geistlichkeit, welche den Chorgesang verrichtete, vor dem Altar in der obern Hälfte des mittleren Langschiffes noch einen Raum abschloß — den Chor, auf dessen einer Seite ein auf Stufen erhöhtes Pult, die Kanzel zum Vorlesen der Evangelien, sich erhob, auf der andern Seite die Kanzel für die Episteln. Ward so die Grundform des länglichen Vierecks durch Nachahmung der heidnischen Stoa veranlaßt, so wurde auch ferner noch die Kuppelform aus der antiken



Grundriß von St. Paul bei Rom.

Baukunſt in die chriſtliche herübergenommen. Dies geſchah zuerſt in den achteckigen oder runden Taufkirchen (Baptiſterien), welche das Waſſerbecken in ſich einſchloſſen, in das die erſten Täuflinge ſich eintauchten. Um den erhöhten Mittelraum führte man öfters noch einen niedrigeren, durch Säulen begrenzten Umgang.

Die älteſte und großartigſte der erhaltenen altchriſtlichen Baſiliken iſt die unter Kaiſer Theodoſius am Ende des 4. Jahrhunderts erbaute Kirche zu St. Paul bei Rom. Sie wurde im Jahre 1823 durch einen Brand zerſtört und ſpäter, leider

St. Apollinare zu Ravenna.

nicht getreu, wiederhergeſtellt. Das Langhaus beſteht aus fünf Schiffen, die durch vier Reihen von je zwanzig granitnen Säulen geſchieden ſind. Durch einen hohen Triumphbogen, der auf zwei mächtigen Säulen ruht, gelangt man in das Querſchiff, welches vor die Apſis (d. h. die halbkreisrunde Altarniſche, die frühere Tribuna) gelegt iſt; an der Vorderſeite des Langhauſes

zieht sich das Atrium mit seinen Säulenhallen hin. Alle Wände prangen im Schmucke glänzender Mosaiken und Gemälde.

Die Basiliken von Ravenna, der späteren Residenz des weströmischen Reiches, verschmähten das Querschiff ganz, nehmen aber schon früh einen selbstständigen Glockenthurm hinzu, der sich an der Westseite des Gebäudes in einfach cylindrischer Gestalt ohne jede Verjüngung bis zu dem ziemlich flachen Dache erhebt. Das bedeutendste unter den erhaltenen Denkmälern Ravennas ist die Kirche St. Apollinare, erbaut in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts.

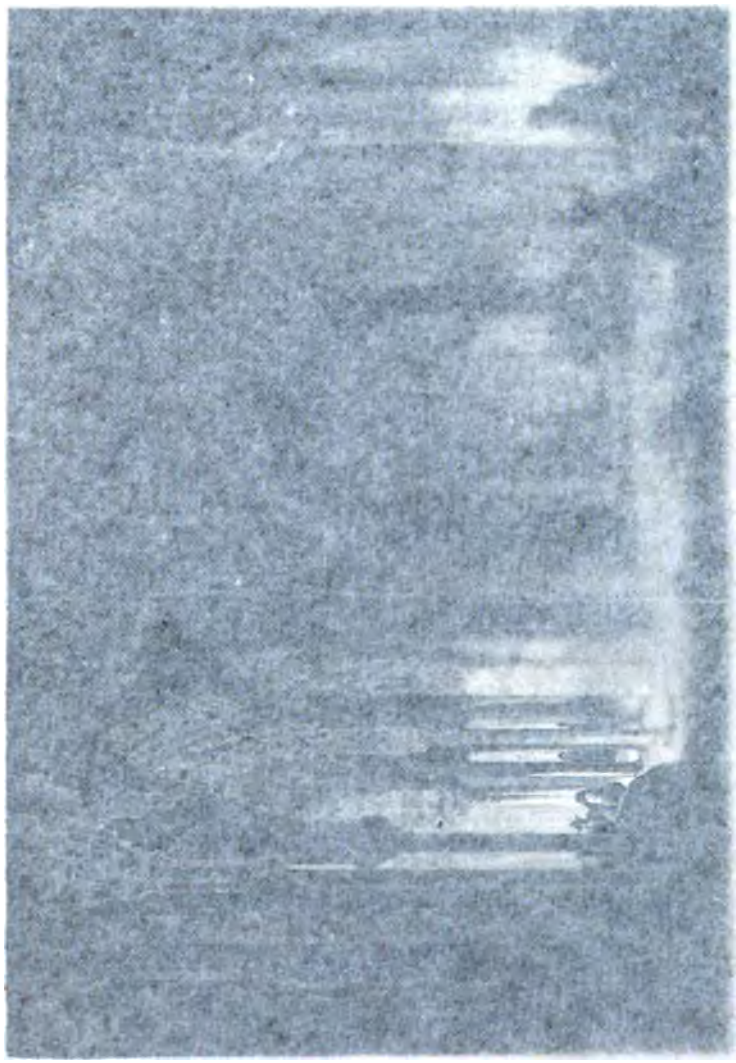
In Byzanz (Constantinopel), der Hauptstadt des oströmischen Reiches, nahm die Baukunst besonders unter der glanzvollen Regierung Kaiser Justinians im 6. Jahrhundert einen mächtigen Aufschwung. Eine neue, eigenthümliche Wendung erhielt der byzantinische Baustil dadurch, daß der Kuppelbau, der bisher nur bei Baptisterien und Grabkapellen angewendet worden war, auch in den Hauptkirchen zur herrschenden Grundform erhoben wurde. Dies zog wieder eine ganze Reihe von Veränderungen nach sich und wurde die Veranlassung zu unendlich mannigfach wechselnden Anlagen. Das Kuppelgewölbe verdrängte die flache Decke der Basilika, es trat auch nach außen, die Einfassungsmauer gliedernd, hervor. An die Hauptkuppel mit ihrem Kranz rundbogiger Fenster schlossen sich kleinere von Säulen unterstützte Nischen, an die sich nach allen Seiten Nebenräume anreiheten, über welchen das obere Geschoß für die Frauen sich befand. In der verschwenderischen Pracht der Ausstattung aber, in der Bekleidung der Wände und Pfeiler mit buntfarbigem Marmor, in den reichen Goldmosaiken, welche die Kuppeln und Nischen bedeckten, in den üppigen und schwächlichen Ornamentsculpturen, namentlich an den Säulencapitellen, die kaum noch eine Spur von Verständniß verrathen für die eigentliche Bedeutung dieses architektonischen Gliedes, äußern sich deutlich orientalische Einflüsse.

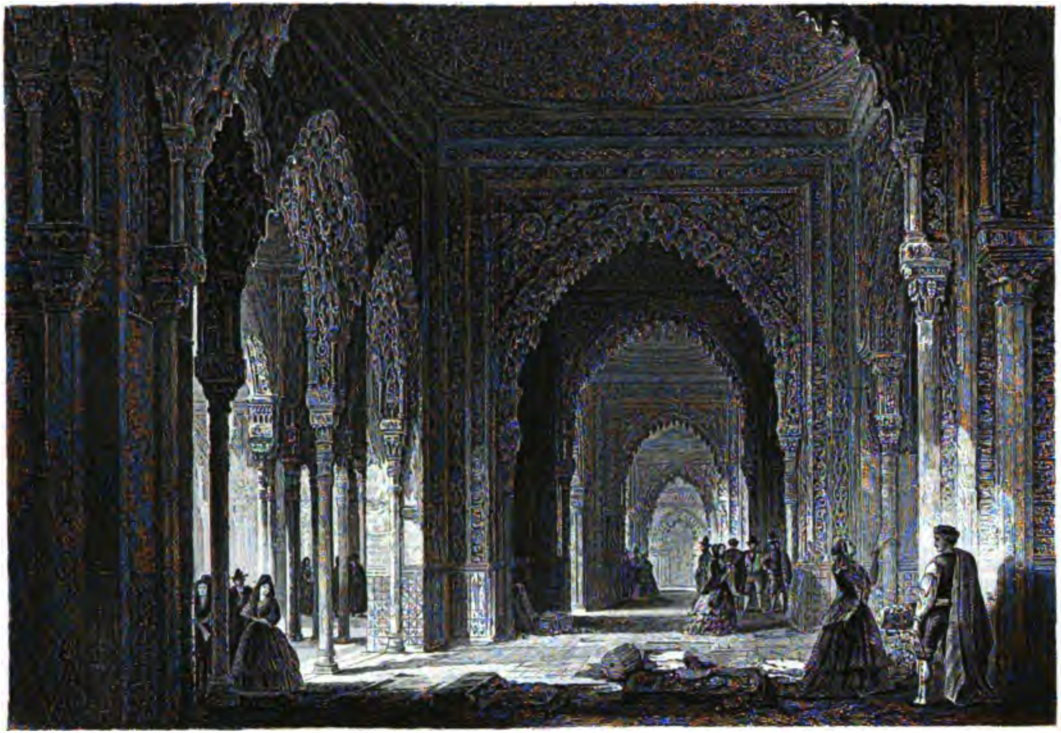
Die prächtigste und imposanteste Erscheinung der byzantinischen Baukunst ist die hochberühmte Sophienkirche, die Kirche der (göttlichen) Weisheit, welche Justinian in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Jahren in Constantinopel erbauen ließ. Zehntausend Menschen arbeiteten ununterbrochen an dem Bau, an 7 Millionen Thaler wurden darauf verwandt. Mit stummem Entzücken soll der Kaiser nach der Vollendung das wunderbare Heiligthum betreten haben und beim Anblicke des von Gold und Silber errichteten und im Farbenschimmer zahlloser Edelsteine prangenden Altars voll höchster Begeisterung in die Worte ausgebrochen sein: „Gelobt sei Gott! Ich hab dich überwunden, Salomo!" Die Sophienkirche ist das glänzendste und geistreichste, aber auch das gewagteste und gezwungenste Beispiel einer Verbindung von Basilika und Kuppelbau. Denn obgleich äußerlich die mannigfaltig gegliederten Räume beinahe ein quadratisches Ganze von 252 Fuß Länge und 228 Fuß Breite darstellen, so ist doch im Innern der Versuch, das Langschiff zu bewahren, dadurch gemacht, daß sich an die Hauptkuppel, welche 106 Fuß im Durchmesser hat und sich 177 Fuß hoch erhebt, vorn und hinten je eine Halbkuppel mit demselben Durchmesser anschließt, so daß der Mittelbau sich zu einem länglichen Oval erweitert. Von der hintern Halbkuppel zweigt sich wieder eine Altarapsis und zwei Seitenapsiden ab; die beiden Seitenapsiden an der vorderen Halbkuppel gehen in die Vorhalle über. Zwei Seitenschiffe legen sich an das Oval an, die wieder in buntem Wechsel zu einer Fülle von Räumen sich gliedern, über denen sich die Frauenempore mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff erheben. Von der überschwänglichen Pracht, mit der alle diese Räume ausgestattet sind, vermag keine Beschreibung eine Vorstellung zu erwecken. Nach der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahre 1453 wurde die Sophienkirche in eine

Moskhee umgewandelt, und an ihren vier Ecken mit schlanken Minarets versehen, die den unerfreulichen Eindruck einer willkürlichen Mischung fremdartiger Elemente nur noch erhöhen.

Das Gotteshaus des Islam, die Moskhee, ist nie zu einer festen und überall giltigen Gestalt durchgedrungen, obgleich ein ganz bestimmtes Bedürfniß auch ihre Theile, wie die der christlichen Kirche, vorzeichnete; dieselben waren: eine geräumige Halle für die Betenden, ein Allerheiligstes für die Aufbewahrung des Koran, ein Brunnenhof zur Reinigung der Pilger vor dem Gebete, ein Thurm (der schlanke Minaret), von dem herab der Muezzin die Gläubigen an die Stunde des Gebetes mahnte. Auch in der Structur sind die Araber nicht schöpferisch gewesen; sie lehnten sich mehr oder weniger bald an die Basilika, bald an den byzantinischen Kuppelbau an. Dagegen hat ihre schweifende, bewegliche Phantasie eine Fülle originellen Details geschaffen in der architektonischen Gliederung, indem sie den halbkreisförmigen Bogen in den Hufeisenbogen und in den Spitzbogen umwandelten, vor allem aber in der Ornamentik, indem sie die Wandflächen teppichartig mit jenen bunten, ewig wechselnden Formspielen bedeckten, die aus schematisirten Pflanzentheilen, schön geschwungenen Linien und geometrischen Figuren gemischt noch heute nach deren Erfindern den Namen Arabesken führen. Das Merkwürdigste aber ist, daß dieser ornamentale Zug sich sogar der architektonischen Detailbildung bemächtigte; und so entstanden jene zahllosen, in buntester Farbenpracht schimmernden, oft durchbrochenen Gypszacken, womit ganze Bogen, Decken und Kuppeln überladen sind, und welche den Beschauer unwillkürlich an Bienenzellen oder Tropfsteingebilde erinnern.

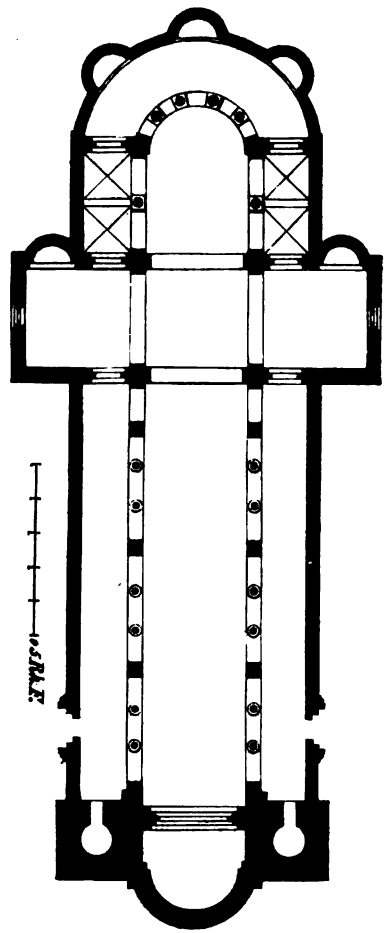
Die Denkmäler der arabischen Architektur sind überall da zerstreut, wohin die Nachfolger Mohameds mit dem Schwerte in der Hand den Islam getragen haben: in Arabien, Aegypten,





— Alhambra. —

Sicilien, Spanien (Cordova, Sevilla, Granada), Perſien und Indien. Die Blüthe des Mauriſchen Stiles aber iſt entfaltet in jenem zaubriſchen Königspalaſte, den Sie längſt unter dem Namen Alhambra kennen, und der auf ſteilem Felſen dicht bei Granada in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut iſt. Das ganze Schloß iſt um zwei große Höfe gruppirt, die mit ihren ſchattigen Säulenhallen und ihren plätſchernden Fontainen erquickende Kühlung gewähren. Das nebenſtehende Bild zeigt Ihnen einen Theil der inneren Räume, an denen Sie die kecke Zierlichkeit und die ſinnverwirrende Pracht dieſer Bauweiſe am beſten inne werden können. „Gern überläßt man ſich der berauſchenden Wirkung dieſer mit Recht elfenartig genannten Räume und vergißt darüber den Mangel architektoniſcher Strenge.“



Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim.

Die Formen der altrömiſchen Baſilika und des byzantiniſchen Kuppelbaues gaben nun der germaniſchen

Welt, die sich auf den Trümmern des römischen Reichs im Lauf der Jahrhunderte nach der Völkerwanderung aufbaute, die Anhaltepunkte für Entwickelung des romanisch-christlichen Kirchenbaues. Ein Querschiff wurde nicht blos Regel, man verlängerte auch jenseits desselben das mittlere Langschiff und schob so die Haupttribüne des Altars zurück, daß man für den Chor größeren Raum bekam. Vergleichen Sie, um sich dies zu vergegenwärtigen, den Grundriß der Kirche St. Godehard in Hildesheim mit dem oben abgebildeten von St. Paul bei Rom. Der Altarraum und Chor als ein Gemeinsames wurde nun bedeutend erhöht („der hohe Chor"), so daß man unter ihnen auch beträchtliche Krypten oder Grabkirchen, Säulenreihen mit Kreuzgewölben anlegen konnte, um dort Märtyrer- und Reliquienfeste zu feiern. Die Flügel des Querschiffes, durch Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, wurden zu besonderen Kapellen. Statt der flachen Decke im Innern ward das Kreuzgewölbe in Anwendung gebracht und die gegliederten Pfeiler an den Wänden des Mittelschiffs bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgesprengte Bogen miteinander verbunden. Im westlichen Theile des Mittelschiffs ruhten auf Säulen und Gewölbpfeilern die Logen oder Emporkirchen, die gleichsam ein zweites Stockwerk bildeten. Man brachte sie auch wohl in den Flügeln des Kreuzschiffes an. In deutschen Basiliken errichtete man auch dem Hauptchor gegenüber noch einen zweiten Chor selbst mit einer zweiten Krypte (so in den Domen zu Bamberg, Mainz, Naumburg, in den Stiftskirchen zu St. Michael und Godehard in Hildesheim, St. Sebald in Nürnberg, zu Gernrode 2c.); man ließ ferner in den Arkadenbögen Pfeiler und Säulen wechseln oder letztere ganz von ersteren verdrängen, und endlich verschmolz man den Thurm auf der Westseite mit der Kirche zu einem lebendigen Ganzen. Bald legen sich auch zwei Thürme vor beide Seitenschiffe und umgeben das

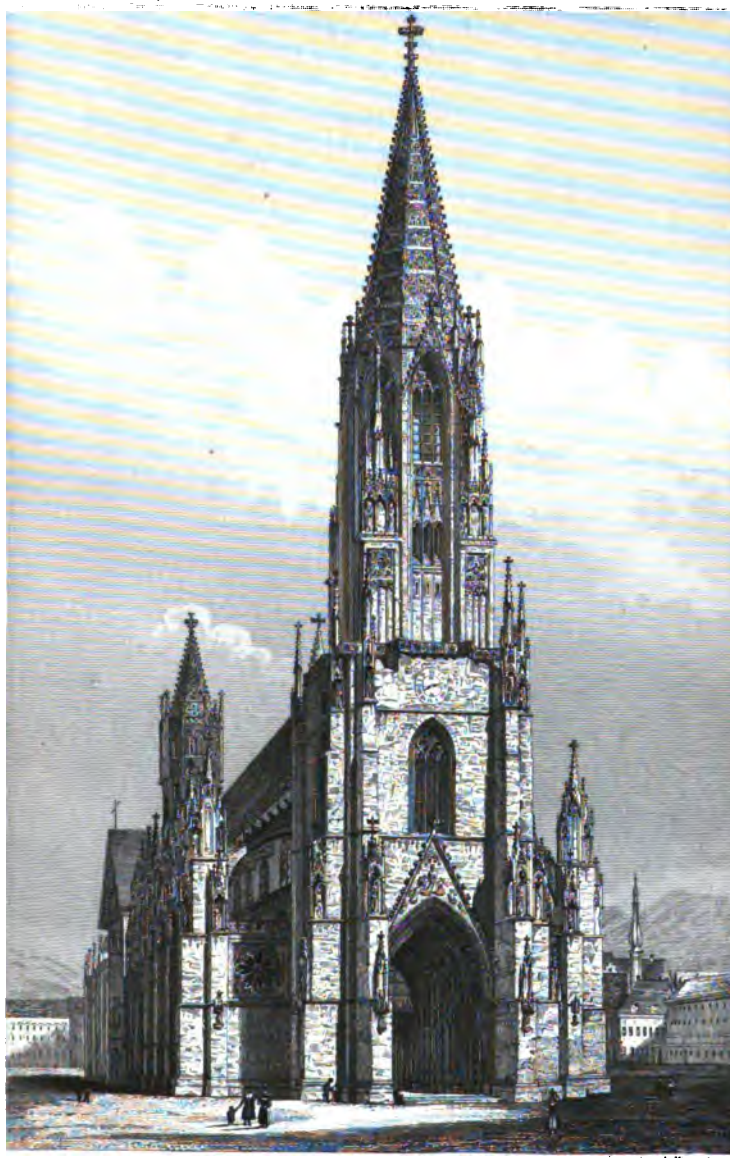
große, reich ornamentirte Hauptportal, über welchem nicht selten das durch Speichen gegliederte Radfenster angebracht ist. In dem architektonischen Detail und in der Ornamentik herrscht die willkürlichste Mannigfaltigkeit. Dem romanischen Stile eigenthümlich ist das Würfelcapitell. Die italienischen Basiliken zeichneten sich durch Annäherung an den byzantinischen Stil aus, indem sie über dem Durchschnitt von Lang- und Querschiff eine Kuppel aufführten und Gallerien über den Seitenschiffen anordneten, die sich durch Arkaden gegen das Mittelschiff öffneten. Der Thurm blieb stets zur Seite des Gebäudes. Wir können den romanischen Baustil im Ganzen genommen als das System der gewölbten Basilika bezeichnen.

Der germanische Geist, der nach lebendiger Entwickelung des Individuellen strebte und mit der Großartigkeit und Harmonie des Ganzen die reichste Gliederung des Einzelnen verbinden wollte, durchbrach endlich die Fesseln der antiken Ueberlieferung und ging zu einer völlig neuen Stufe in der Kirchenbaukunst über, indem er den Spitzbogen, der schon bei den Arabern aufgetaucht war, zum Grundmotiv erhob. Durch den Spitzbogen ward es möglich, eine und dieselbe Höhe bei verschiedener Weite zu erreichen und zugleich den Druck der Gewölbe mehr auf Einen Punkt und zwar nach unten zu lenken; sicherte man diesen Stützpunkt durch ein Widerlager, — dies geschah durch Strebepfeiler, die man nach außen verlegte — so konnte man die dicken Mauern entbehren, sie vielfach (namentlich durch größere Fenster) durchbrechen; man konnte im Innern jeden Pfeiler zum Gewölbträger und alle Pfeiler gleich machen, so daß sie näher zusammenrückten und der perspectivischen Durchsicht den reichsten Wechsel verliehen. Alle Theile wurden schlanker und strebten leicht nach oben. Der Drang zur Unendlichkeit, die Sehnsucht nach dem Jenseits, der Blick zum Himmel — der sich nicht (wie in dem Kreis- und

Hufeiſenbogen der griechiſchen und arabiſchen Tempel) auf der Erde wohlgefällig abſchließt und abrundet — fand nun einen angemeſſenen Ausdruck. Der Rundbogen leitet das Auge hinauf und wieder hinab, der Spitzbogen führt den Blick doppelt nach oben und hält ihn in der Höhe feſt. So wird auch das Gemüth über die Sinnenwelt emporgehoben und zum ernſten Kampf mit dem Irdiſchen ermuntert. Der griechiſche Tempel breitet ſich mit ſicherem Behagen auf der Erde aus und ſtimmt das Gemüth heiter und feſtlich — die germaniſche Kirche ſtrebt zum Himmel empor, ſie iſt erhaben und voll heiligen Ernſtes.

Capitelle vom Kölner Dom.

Ueber die Ornamentik und das Aeußere dieſer zuerſt von den Italienern (denen alles Nichtrömiſche „gothiſch“, d. i. barbariſch war) ſpöttiſch ſogenannten gothiſchen Baukunſt weiß ich Ihnen, wenn ich nicht zu ausführlich werden will, nichts Beſſeres zu bieten, als was Lübke in ſeiner „Vorſchule zur Geſchichte der Baukunſt des Mittelalters“ darüber ſchreibt. „Für die Ornamentik“,



A Krause sc

Münster in Freiburg.

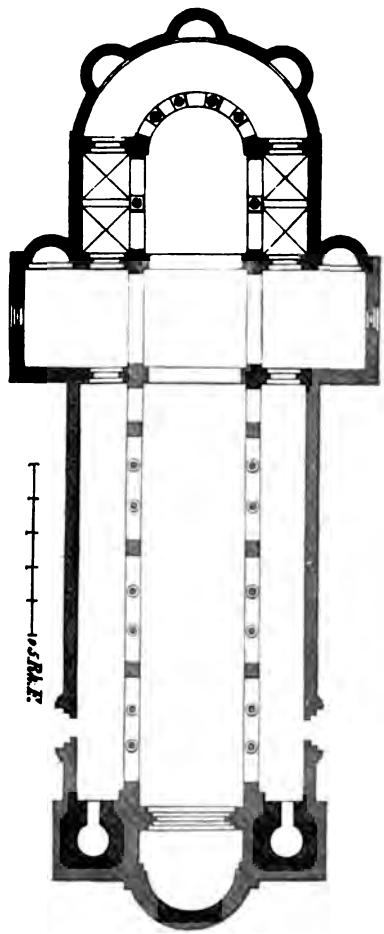
Breisgau.

richtet, um dem Waſſer Abfluß zu gewähren. Dieſen Zweck unterſtützt die Profilirung des Waſſerſchlages, die aus einer rechtwinkeligen Abplattung nebſt tiefer Einkehlung und klarer Ausbiegung beſteht. Daſſelbe Profil kehrt an allen äußeren Geſimſen wieder. Bisweilen aber wird der Strebepfeiler durch ein Giebeldach geſchloſſen, welches manchmal auf der Spitze mit einer Kreuzblume, an den Giebelrändern mit eigenthümlichen Steinblumen (Knollen, Kügelchen, Krabben) geziert iſt.

Da jedoch der Strebepfeiler das wichtigſte Motiv für die

Wimberg vom Kölner Dom.

Sicilien, Spanien (Cordova, Sevilla, Granada), Perſien und Indien. Die Blüthe des Mauriſchen Stiles aber iſt entfaltet in jenem zaubriſchen Königspalaſte, den Sie längſt unter dem Namen Alhambra kennen, und der auf ſteilem Felſen dicht bei Granada in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut iſt. Das ganze Schloß iſt um zwei große Höfe gruppirt, die mit ihren ſchattigen Säulenhallen und ihren plätſchernden Fontainen erquickende Kühlung gewähren. Das nebenſtehende Bild zeigt Ihnen einen Theil der inneren Räume, an denen Sie die kecke Zierlichkeit und die ſinnverwirrende Pracht dieſer Bauweiſe am beſten inne werden können. „Gern überläßt man ſich der berauſchenden Wirkung dieſer mit Recht elfenartig genannten Räume und vergißt darüber den Mangel architektoniſcher Strenge.“



Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim.

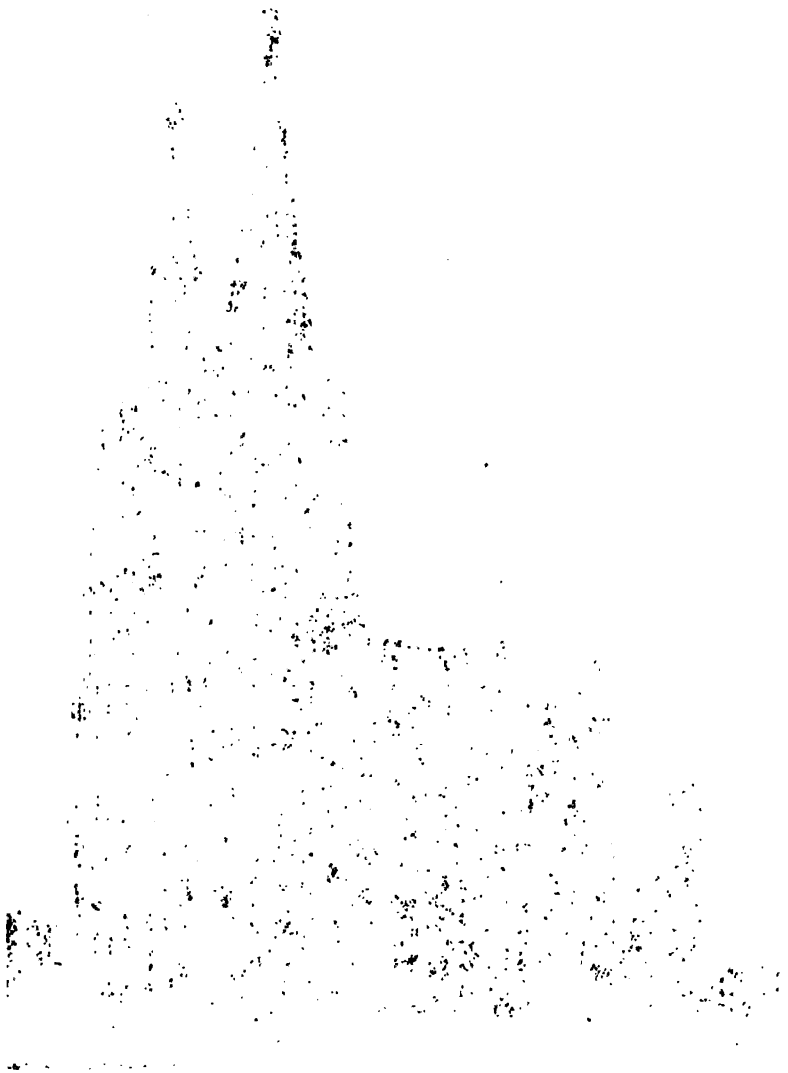
Die Formen der altrömiſchen Baſilika und des byzantiniſchen Kuppelbaues gaben nun der germaniſchen

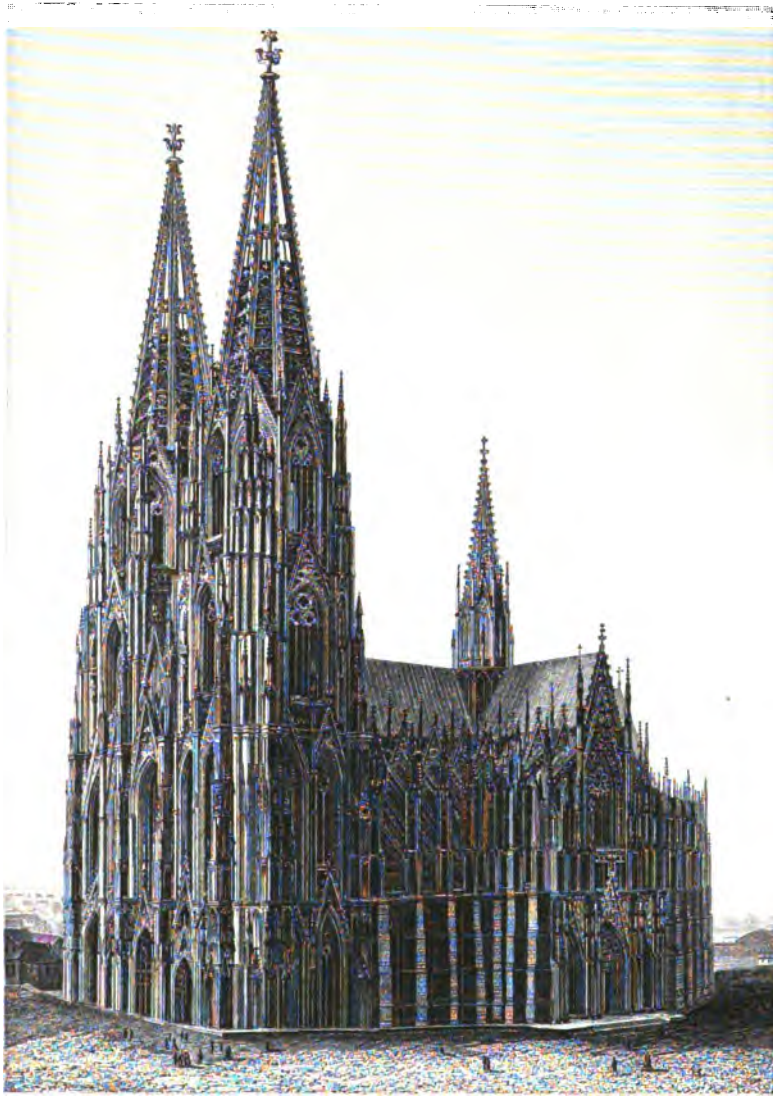
[illegible]

[illegible] (1217—27) [illegible] Liebfrauenkirche (1227—44). Auch der schöne, wenn auch einfachere Magdeburger Dom wurde schon 1211 begonnen. Frankreich, die Niederlande, Deutschland, England und Skandinavien, selbst Italien und Spanien haben zahlreiche gothische Kirchen aufzuweisen. Zu den vortrefflichsten gothischen Kirchen gehört das im Laufe des 13. Jahrhunderts erbaute Münster zu Freiburg im Breisgau, von dem ich Ihnen eine Abbildung beigefügt habe, und sodann das Münster zu Straßburg, von Erwin von Steinbach

im Jahre 1277 begonnen, aber erst nach 400 Jahren vollendet. Ich bitte meine Freundin, das Gehaltvolle zu lesen, was Goethe im 39. Band seiner Werke über den Genius dieses deutschen Künstlers gesagt hat; es ist ein würdiges Ehrendenkmal des Baumeisters.

Der Zeitpunkt rückt indeß immer näher, wo auch der großartigste und schönste gothische Bau auf deutscher Erde, in welchem der gothische Stil überhaupt zu reinster edelster Durchbildung gelangt ist, der Kölner Dom, nicht mehr ein Halbfertiges sein, sondern seine Idee in aller Herrlichkeit vollständig verwirklicht sein und das Ganze vollendet dastehen wird. Die Doppelreihe der Strebepfeiler, die einander übersteigen und in hohe Spitzthürme auslaufen, und die vierfache Reihe der Strebebögen geben schon von außen dem kolossalen Bau die schönste Gliederung. Der tiefe Ernst und die hohe Würde des frommen Gemüthslebens, aber auch die Kraft und Tüchtigkeit eines Bürgerthums, das solche Gotteshäuser zu gründen und zu bauen unternahm, erfüllen unsere Seele, wenn wir durch das prachtvolle südliche Portal eintreten, und wir möchten niederknieen und anbeten, wenn wir uns nun in dem Säulenwalde, der sich in unendlicher Perspective auszudehnen scheint, befinden. Ein fünffaches Langschiff wird von einem dreifachen Querschiff gekreuzt; majestätisch erhebt sich der hohe Chor, von 7 Kapellen umkränzt, durch die farbigen Glasfenster in ein magisches Licht gehüllt. Sie stellen die Könige von Juda dar. Aber auch die fünf Glasfenster im nördlichen Seitenschiff, in den Jahren 1508 und 1509 gebrannt und Erzbischöfe und Heilige darstellend, sind von großer Wirkung und gehören zu den besten alten Glasmalereien. Den Grund zur Kirche legte der stolze und mächtige Erzbischof von Köln, Konrad von Hochstädten, am 14. August 1248; aber erst am 27. September 1322 konnte der Chor geweiht werden; die steten Kämpfe zwischen den Erzbischöfen und der Stadt hinderten den Bau; man machte einzelne





Der Dom zu [illegible]
in seiner [illegible] Vollendung

Anläufe, aber im Beginn des 16. Jahrhunderts ward die Arbeit gänzlich eingestellt, das unfertige Gebäude kam in Verfall und die Franzosen benutzten es als Heumagazin. Doch die Fürsorge und Anstrengung der Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. retteten den Wunderbau vor der Vernichtung und am 14. August 1848, als am 600jährigen Jubelfest der Gründung, ward das Langhaus mit den beiden Querschiffen zum Gottesdienste eingeweiht. Den Schluß des Wunderbaues werden die beiden kolossalen in durchbrochene schlanke Spitzen auslaufenden Thürme bilden, deren Originalrisse man aufgefunden hat. Das Hauptgewölbe steigt 140 Fuß empor bei einer Breite des Mittelschiffs von 44 Fuß; die Gesammtlänge der Kirche beträgt 532 Fuß und ebenfalls 532 Fuß soll die Höhe der Thürme betragen. Der berühmte Thurm des Straßburger Münsters hat nur 480 Fuß.

Doch, als ob der menschliche Geist sich nicht lange in der reinen Aetherhöhe der Erhabenheit halten könne, fiel auch der gothische Stil dem Verfalle anheim, indem er sich in allerlei willkürliche Spielereien und phantastische Künstelei verirrte. Eine Reaction gegen solche Ausartung war zugleich eine Reformation des edleren Baustils, und sie blieb nicht aus. Sie war ein Gegensatz des Südens gegen den Norden, objectiver Regel gegen subjective Willkür und ward von den Italienern in's Leben gerufen, die durch die Ueberbleibsel römischer Baukunst, die sie vor Augen hatten, eindringlich auf die alten Formen hingewiesen wurden. Der Florentiner Filippo Brunellesco (1377 — 1444) studirte mit dem Maßstabe in der Hand die Ruinen der römischen Baudenkmäler, und als im Jahre 1420 Baumeister aller Nationen nach Florenz zur Vollendung der dortigen Domkuppel berufen wurden, legte er der Versammlung seinen imposanten Bauplan vor, der von der Signoria genehmigt wurde. Die gewaltige Kuppel erhebt sich mit der Laterne 330 Fuß hoch und ruht auf

einer riesigen Trommel mit großen Rundfenstern. Damit war der neue Baustil angebahnt, den man wegen der Neubelebung und Wiedergeburt der Antike die Renaissance nannte, und die namentlich im 16. Jahrhundert in Rom, wohin Papst Julius II. die größten Meister berief, ihre höchsten Triumphe feierte. Prächtige Kirchen, aber nicht minder prächtige Profanbauten, Paläste (der Palazzo Pitti in Florenz von Brunellesco wurde ein Muster für Palastbauten), Grabmäler, Brücken, Triumphbogen entstanden nun wieder in den reinen, altrömischen Formen. Das herrlichste Beispiel der neuen Bauweise ist die Peterskirche in Rom. Im Jahre 1506 wurde ihr Bau von Bramante begonnen, in den folgenden Jahren von verschiedenen Meistern, unter andern Rafael, nach mehrfach verändertem Plane fortgeführt, bis endlich 1546 Michelangelo Buonarotti (sprich: Mikel Andschelo) den Plan des riesigen Kuppelbaues entwarf, der auch nach seinem Tode eingehalten und bis 1667 zu Ende geführt wurde. Die Verhältnisse sind so kolossal, daß eine unserer gewöhnlichen Kirchen sammt dem Thurme recht wohl in den St. Peter hineingestellt werden könnte, denn die Länge beträgt noch im Innern 575′ (im Aeußeren 640′), die Breite im Kreuz 470′; das Gewölbe hat 170′ Höhe, die Kuppel über der Mitte 220′ und außen bis zum Kreuze 408′. So kolossal die Verhältnisse sind, so vollendet schön sind sie doch; nur die Ueberladung mit Bildwerken und Altären (deren Zahl 29 beträgt) im Innern ist zu tadeln.

Italienische Meister und junge Künstler, die ihren Geschmack in Italien gebildet hatten, brachten nun den neu erweckten römischen Baustil in's Ausland, und der gothische trat nach einem langen Kampfe, der sich in der wunderlichsten Verquickung der Gothik und Renaissance in der Detailbildung äußerte, endlich ganz zurück. Am zähesten hielt England an der Gothik fest; doch fand auch

hier allmählich der Stil der Renaissance Eingang, und das groß-artigste Beispiel der neuen Richtung ist die von Christopher Wren von 1675—1710 erbaute Paulskirche in London.

Aber auch die echte Renaissance hat nur eine kurze Blüthe gehabt. Schon im 17. Jahrhundert artete sie, unter dem Einflusse der Porzellanbildnerei, der Kunsttischlerei, der Goldschmiedekunst zu jenen wunderlich verschrobenen und verschnörkelten Formen aus, die man mit dem Namen des Rococo bezeichnet. Die Heimath dieses Stiles war vielleicht — Dresden, wo Sie auch in dem unter August dem Starken erbauten Zwinger, der nur der Vorhof eines riesigen Palastes sein sollte, ein durchgebildetes Beispiel davon sehen können. Sicher aber hat der Rococostil erst von Versailles, vom Hofe Ludwig's XIV. aus, die Reise um die Welt gemacht und an allen europäischen Höfen Eingang gefunden. Das verknöcherte, in akademische Regeln geschnürte Rococo ist der Zopfstil des 18. Jahrhunderts.

Endlich war der Architektur noch eine zweite Wiedergeburt beschieden, reiner und schöner, als die italienische Renaissance. Brunellesco hatte die griechische Baukunst nur in ihrer mißverstandenen römischen Umwandlung studiren können. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aber fing man an, die Monumente auf hellenischem Boden durchzuforschen, und es erschloß sich dem erstaunten Auge wieder die reine griechische Architektur in ihrer unvergleichlichen Wahrheit und Schönheit. Zwei Meister waren es vor allen, die die neu zum Bewußtsein gekommenen Gesetze der classischen Baukunst in das Leben einführten, Carl Friedrich Schinkel in Berlin durch sein Schauspielhaus und sein Museum, Leo von Klenze in München durch die Glyptothek, die Pinakothek, die Ruhmeshalle und die Walhalla bei Regensburg, während Semper im Dresdener Theater und Museum

zur reinen Renaissance zurückkehrte, aber nicht ohne auch sie durch die neugewonnenen Anschauungen zu vertiefen.

Wir stehen am Ende. „Wie sieht es aber mit der Baukunst in unsern Tagen aus?“ fragen Sie mich, liebe Freundin, „in welchem Stile baut man denn heute?“ Es ist schwer, eine Antwort darauf zu geben. Die Architektur unserer Zeit ist in einer großen Gährung begriffen. Wir experimentiren mit allen Gattungen; hier führt man einen Privatbau im engen Anschluß an hellenische Formen auf, dort versucht man es mit der Renaissance, wieder wo anders capricirt man sich darauf, die erstorbene Gothik „zu neuem Leben zu galvanisiren“, und an einem vierten Orte vermengt man mit der barbarischsten Willkür Stilelemente aller Zeiten und Völker. Gern möchten wir uns in dem schönen Traum wiegen, daß der deutschen Kunst noch eine große Zukunft beschieden sei, da das deutsche Volk endlich zu politischem Leben erwacht ist und Hand angelegt hat, sich seinen Staat zu bauen. Denn zu allen Zeiten ist es ja die höchste politische Machtentfaltung gewesen, welche der Wissenschaft und Kunst die raschesten Flügel geliehen hat. Eins jedoch nur läßt sich mit Sicherheit voraussagen. Auch im kirchlichen Leben vollzieht sich gegenwärtig eine mächtige Umwälzung; nimmermehr wird die Architektur wieder wie bei den Hellenen im Tempel, oder wie im Mittelalter im Dom den Ausgangspunkt ihrer Thätigkeit erblicken. Das stattliche Wohnhaus des wohlhabenden Bürgers, das riesige Fabrikgebäude mit seinen rauchenden Essen, die Stätten der Erziehung und des leiblichen Wohles bilden den Kern einer modernen städtischen Anlage. Der Kirchenbau liegt im Argen. Nur im Profanbau ist das Heil für die weitere Entwickelung der Architektur zu suchen, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird es eine durch echt griechischen Geist geläuterte Renaissance sein, der die Zukunft gehört.

Einundzwanzigster Brief.

In meinen letzten beiden Briefen habe ich Ihnen einen Ueberblick über die geschichtliche Entwickelung der Baukunst gegeben, freilich nur kurz und mit wenigen charakteristischen Strichen gezeichnet, aber doch, wie ich hoffe, hinreichend, um Sie für's Erste dazu anzuregen und zu befähigen, bedeutsame Bauwerke mit Verständniß und Genuß zu betrachten. Haben Sie Lust, Einzelnes noch genauer kennen zu lernen, so empfehle ich Ihnen, Lübke's „Geschichte der Architektur" einmal vorzunehmen. Doch wird auch Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte" und Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte", worin zugleich Bildhauerei und Malerei behandelt sind, schon genügen. Lassen Sie mich auch heute noch einmal, liebe Freundin, bei demselben Gegenstande verweilen und noch einige allgemeine Bemerkungen über das Wesen der Baukunst hinzufügen.

Schon oft hat man die Baukunst mit der Musik verglichen. Schlegel hat mit einem vortrefflichen Bilde die Architektur „gefrorne Musik" genannt, Hauptmann hat das Gleichniß umgekehrt und die Musik als „flüssige Architektur" bezeichnet. In der That sind beide Künste in mancher Beziehung verwandt mit einander. Einmal schon dadurch, daß sie nicht, wie Malerei und Bildhauerkunst, Dinge aus der wirklichen Natur nachahmen, sondern nur irgend eine Idee, eine Stimmung zum Ausdruck bringen können, die Architektur durch die raumerfüllenden Massen, die Musik durch die zeiterfüllenden Töne. Daß der Componist sein Musikstück „setzt", erinnert ebenfalls an eine bauende Thätigkeit, und mit Recht spricht man von der „musikalischen Architektonik" einer Sonate oder Symphonie und versteht darunter die Art und Weise, in welcher ihre einzelnen Sätze durch Verwandtschaft der Tonarten,

durch Gleichartigkeit der Stimmungen verknüpft sind, und wiederum innerhalb eines einzelnen Satzes Motiv und Gegenmotiv einander ablösen. Und wie in der Musik bestimmte mathematische Verhältnisse walten, wie die Tonmassen in gleichmäßigem Rhythmus dahinströmen, wie die Schwingungen der auf einander folgenden Töne einer Melodie oder der zusammenklingenden Töne einer Harmonie gewissen einfachen Zahlenverhältnissen entsprechen, so herrschen bestimmte Grundformen, der rechte Winkel, der Kreis, das Dreieck in der Architektur, gewisse einfache Zahlenreihen lassen sich in der Länge, Breite und Höhe eines Gebäudes und in dem Verhältniß der Theile zum Ganzen nachweisen. Namentlich mache ich Sie auf ein solches Zahlenverhältniß aufmerksam, welches in seiner vollendeten Schönheit wunderbarer Weise von der Natur selbst an die Hand gegeben ist, den sogenannten „goldnen Schnitt". Man sagt von einer Linie, daß sie nach dem goldnen Schnitte getheilt sei, wenn der kleinere Theil sich zum größeren so verhält, wie der größere zum Ganzen. Annähernd, aber auch nur annähernd, entspricht diesem Verhältniß die Zahlenreihe 3, 5, 8. Der menschliche Körper ist, natürlich mit zahllosen kleineren und größeren Abweichungen bei den einzelnen Individuen, im Wesentlichen nach dem goldnen Schnitt gebaut. Der Oberkörper bis zur Taille verhält sich zum Unterkörper wie dieser zur ganzen Gestalt; in demselben Verhältniß steht der Oberarm zum Unterarm, der Oberschenkel zum Unterschenkel, die Stirn zu den unteren Gesichtspartieen. Ueberall, wo dieses Verhältniß entgegentritt, hat es etwas ungemein Befriedigendes für das Auge. Das Format eines Buches wird dann den angenehmsten Eindruck machen, wenn sich die Breite zur Länge, wie die Länge zur Summe der beiden Seiten verhält. Unsere „ästhetischen Briefe" also, liebe Freundin, gehören, wenigstens was das Format betrifft, durchaus nicht zu den „schönen" Büchern, und das sogenannte „Classikerformat", in

welchem man noch vor wenigen Jahren einzig und allein Schiller's und Goethe's Werke kaufen konnte, ist mir wenigstens mit seiner annähernd quadratischen Form jederzeit abscheulich erschienen. Die größten Künstler haben immer unbewußt und nur geleitet von ihrem natürlichen Schönheitssinn den goldnen Schnitt in ihren Schöpfungen zur Anwendung gebracht. In den Verhältnissen des Kölner Domes ist er in der überraschendsten Weise bis in die einzelnen Glieder hinein nachgewiesen worden, und ebenso waltet er in der Gestaltengruppirung von Rafael's Sixtinischer Madonna.

Am griechischen Tempel habe ich Ihnen in meinem vorletzten Briefe nachgewiesen, wie schön und deutlich dort jedes Glied schon durch seine Gestalt und Verbindung sein Wesen und seine Thätigkeit gleichsam von selbst ausspricht und so der ganze Bau den Eindruck eines lebensvollen Organismus hervorruft. Dies ist denn auch die oberste Forderung, die jeder vollendet schöne Bau erfüllen muß. Dann braucht auch die Construction nicht verdeckt zu werden, frei und offen soll die Wechselwirkung von Kraft und Last, von Tragendem und Getragenem dem Blicke sich darstellen. Das einfachste Bauernhaus wirkt ansprechend, wenn das Balkengerüst, dessen Zwischenräume mit Ziegeln ausgefüllt sind, nicht durch eine trügerische Kalkhülle verdeckt ist, sondern sichtbar bleibt und womöglich durch einen kräftigen, farbigen Anstrich nur noch hervorgehoben wird. Wahrheit muß in einem schönen Baue herrschen, jedes einzelne Glied muß eine Gestalt aufweisen, die seiner Leistung entspricht. Nur dadurch, daß die Theile eines Baues ihre Bedeutung an sich und in ihrer Verbindung mit dem Ganzen deutlich ausdrücken, wird die todte Masse von Geist und Leben durchdrungen. Daß aber nun die mannigfaltigen Theile auch wirklich ein Ganzes, eine Einheit bilden, auch dies muß dem Auge deutlich erscheinen, und dies geschieht durch die Symmetrie. Diese architektonische Einheit, die man Symmetrie nennt, besteht

nicht blos darin, daß gleichartige Theile auch gleiche Gestalt haben und in gleichen Zwischenräumen wiederkehren, wie am dorischen Säulenfries die Metopen und Triglyphen oder am gewöhnlichen Wohnhause die Fenster, sondern sie setzt eine Mittellinie voraus, die das Ganze in zwei Hälften schneidet, deren jede das Spiegelbild der andern darstellt. Nun können die einzelnen Theile der einen Hälfte unter einander so verschieden sein, wie sie wollen, wenn nur jedem Theile ein gleicher auf der andern Hälfte entspricht, der sich in gleicher Entfernung wie jener von der Mitte befindet. Freilich darf die Mittellinie nie selbst hervortreten, in's Leere fallen, sondern sie muß die beiden Hälften eines Giebels, eines Bogens, eines Fensters, einer Thür, von denen ja die eine ohne die andere gar nicht bestehen könnte, mit einander verbinden. Wäre dies nicht so, so würde statt der Einheit vielmehr eine Trennung in die beiden Hälften eintreten. Der menschliche Körper, der auch hier wieder als Muster dienen kann, ist völlig symmetrisch gebaut. Rechte und linke Seite haben jede ihr Auge, ihre Wange, ihr Ohr, ihren Arm, und immer ist der rechte Theil nicht die bloße Wiederholung, sondern das Spiegelbild des linken. Aber ohne Stirn, Nase, Mund, Kinn, deren Hälften getrennt gar nicht denkbar sind, durch welche die Mittellinie aber hindurchgelegt ist, würde keine Einheit in der Mannigfaltigkeit zu Stande kommen. Ein größerer Reichthum in der Gliederung kann dadurch noch erzielt werden, daß die Mitte selbst eine symmetrische Einheit ist und die Seiten wiederum zu selbstständigen symmetrischen Gruppen ausgebildet sind. So wird der Mittelbau eines Schlosses, dessen Mittellinie Giebel und Portal theilt und eben dadurch verknüpft, von zwei Seitenflügeln umrahmt, die vielleicht den Mittelbau in kleineren Dimensionen wiederholen. Ebenso stehen die beiden Thürme zur Seite eines Kirchenportales, über dessen Bogen der spitze Winkel des Daches

den die Mitte andeutenden Scheitelpunkt bildet. Diese Symmetrie, die hier an der Façade des Baues dem Auge entgegentritt, herrscht aber auch in seinem Grundriß. Legen Sie mitten durch die Cella des griechischen Tempels oder durch das Langschiff der Basilika der Länge nach eine Linie, so theilt auch diese den Grundriß in zwei Theile, deren jeder des andern Spiegelbild ist.

Die Architektur begnügt sich aber auch damit noch nicht, die Massen zu einem klaren, harmonischen Ganzen zu gliedern, sie zieht auch die Schwesterkünste, die Malerei und die Bildhauerei, heran und ladet sie ein, einzelne Glieder des Baues zu schmücken. Diese Ornamentirung erhöht noch den Eindruck, wenn sie nur die bedeutenden, sinnvollen Theile nicht verdeckt, sondern im Gegentheil den Sinn derselben noch deutlicher aussprechen hilft, und vor Allem, wenn sie nicht müßig aufgeklebter Zierrath ist, sondern mit innerer Nothwendigkeit organisch aus den architektonischen Theilen hervorzuwachsen scheint. So verträgt die Wand, als abschließender, herabhangender Teppich gedacht, recht wohl das üppige, phantastische Linienspiel, womit sie in der arabischen Kunst bedeckt worden ist; so erinnert die Decke des griechischen Tempels, mit goldnen Sternen im blauen Felde geschmückt, sinnig an die Sternendecke des Himmels; so gestaltet sich der überquellende Pfühl des ionischen Capitells naturgemäß zur schön geschwungenen Volute um. Der Blätterschmuck des gothischen Capitells aber, so anmuthig er an sich sein mag, ist doch nur ein äußerlich hinangebrachter Zierrath. Die Musik bietet auch hierin die nahe liegende Parallele. Es ist an sich nicht verwerflich, wenn eine einstimmige Melodie oder ein mehrstimmiger, harmonischer Satz eines Clavierstückes von zierlicher, flüchtiger Passage begleitet und umspielt wird. Nur dürfen diese Arabesken nicht den Kern überwuchern und nicht, wie in den meisten sogenannten „Variationen", von denen Sie hoffentlich eine abgesagte Feindin sind, das ursprüngliche Gerüst

völlig verdecken, auflösen und zerstören. Endlich werden auch mit selbstständigen Werken der Bildhauerei und Malerei die leeren Flächen und Standorte geschmückt, die die Architektur stehen lassen muß, so mit Gemälden die Wände und Kuppeln der byzantinischen Basilika, mit Statuengruppen die Giebelfelder, mit Figuren in erhabener Arbeit die Metopenplatten und der Friesstreifen des griechischen Tempels. Doch darüber schreibe ich Ihnen ausführlich in meinem nächsten Briefe über die Bildhauerei.

Für heute habe ich nur noch Eins auf dem Herzen. Nicht immer werden Sie Gelegenheit haben, große und bedeutende Bauwerke zu sehen und zu studiren. Aber es giebt eine Architektur im Kleinen, die Sie alle Tage in Ihrem Zimmer um sich haben, und mit der Sie sich ununterbrochen zu schaffen machen, vermuthlich ohne es zu wissen. Das einfachste Geräth, welches dem täglichen Gebrauche dient, der Tisch, daran Sie schreiben, die Lampe, die Ihnen dabei freundlich ihr Licht spendet, der Krug, aus dem Sie eingießen, die Schale, von der Sie den Apfel und die Traube nehmen, es sind alles in ihrer Art kleine Gebäude, die zunächst ein bestimmtes Bedürfniß befriedigen, die sich aber auch der Mensch von den frühesten Zeiten an nicht begnügt hat, blos zweckmäßig zu gestalten; nein, er bildete sie schön, um auch dadurch seinem Leben einen heiteren Schmuck zu verleihen. Will aber das Kunsthandwerk, das diese Geräthe schafft, wahrhaft Schönes hervorbringen, so muß es auf den Wegen der Architektur schreiten und sich denselben Gesetzen unterordnen, die für jene gelten. Auch das Geräth, das Gefäß ist nur dann vollendet schön, wenn jedes Glied desselben schon durch seine Form und Stellung im Ganzen klar und natürlich seine Bestimmung ausspricht. Der Krug bedarf des breiten Fußes, um sicher zu stehen, der Bauch, der eigentliche Behälter der Flüssigkeit, wölbt sich passender Weise stark nach außen, verjüngt sich aber nach oben zum Halse, um den Eindruck

des Abschlusses zu erwecken; dagegen ziemt die breite Mündung dem Ein- und Ausgießen, der Henkel zweigt sich frei vom Gefäße ab und ladet zum Ergreifen ein. In zweiter Reihe kommen dann erst die angemessenen Verhältnisse dieser einzelnen Glieder, die schön geschwungenen Linien, die Symmetrie des Baues (zwei Henkel), eine naturgemäße Ornamentirung in Betracht. Bitte, achten Sie immer recht sorgfältig auf diese Architektur im Kleinen; es liegt, wenn man sie fleißig beobachtet, eine unerschöpfliche Quelle darin, den Blick zu schärfen und den Geschmack zu bilden. Es ist erstaunlich, mit welch' sinnlosem und häßlichem Geräth der Markt des Kunsthandwerkes noch immer überschwemmt wird, und noch erstaunlicher, wie die große Masse der sogenannten Gebildeten dies Alles „reizend" und „allerliebst" findet. Wollen Sie sich vor solcher Geschmacksverirrung bewahren, so unterrichten Sie sich gelegentlich einmal darüber, wie vollendet Schönes auch hierin das classische Alterthum geleistet hat. „Das Leben der Griechen und Römer" von Guhl und Koner und Overbeck's „Pompeji" zeigen Ihnen eine Reihe guter Abbildungen von antiken Gefäßen und Geräthschaften und verschaffen Ihnen überhaupt einen höchst interessanten Einblick in das ganze private Leben und Treiben der beiden classischen Völker. Vor allen Dingen aber begnügen Sie sich nie damit, einfach zu gestehen, daß Ihnen dies oder jenes Geräth gefalle oder mißfalle. Suchen Sie sich stets der Gründe dieser Empfindung bewußt zu werden; immer werden Sie finden, daß die Ursache Ihres Mißfallens in dem Widerspruch zwischen Form und Bedeutung, in verfehlten Verhältnissen, im Mangel an Symmetrie, in Ueberladung mit äußerem Zierrath oder willkürlicher Verbindung der Ornamente (besonders häufig einer barbarischen Mischung von Organischem und Unorganischem) beruht, während das Gegentheil angenehme Empfindungen weckt. Hier im Kleinen wie dort im Großen liegt in

dem Verständniß der Gesetze des Schönen die Quelle des höchsten Genusses. — Wie grundverschieden wird von zwei Hörern dieselbe Sonate aufgefaßt! Am Ohre des Einen rauschen wirre Tonmassen vorüber, höchstens zuckt ihm des Tactes Gleichmaß unwiderstehlich durch die Glieder, und dann und wann verschafft sich eine packende oder einschmeichelnde Melodie, wenn sie recht isolirt auftritt, in seinem Innern Eingang. Vor der Seele des Andern steigen die Tonmassen allmählich zu einem erhabenen Baue empor, er verfolgt im Geiste, wie Glied an Glied sich reiht, ein Motiv aus dem andern hervorblüht, dieselbe Weise in gleichen Zwischenräumen in verschiedenen Lagen wiederkehrt, und er gelangt auf diesem scheinbaren Umwege zu einem tausendfach höheren Genusse als Jener. Ist es in der Architektur anders? Wo der Eine die starren Massen eines Gebäudes stumpf anschaut, sein Auge unstät und unbefriedigt von Glied zu Glied irrt, da entdeckt der Andere Kraft und Leben, eine stille Musik scheint ihm in diese Räume gebannt zu sein, und er glaubt die Sprache des künstlerischen Genius zu vernehmen, die sich hinter diesen Formen birgt.

Zweiundzwanzigster Brief.

Wir kommen zur Bildhauerkunst (Plastik oder Sculptur). Während die Malerei nur die Grenzen einer Körperfläche, wie sie sich dem Auge von einem bestimmten Punkte aus darstellen, in Umrissen (Conturen) auf einer Ebene wiedergiebt und dabei durch Licht und Schatten in der Farbe den Schein der Körperlichkeit hervorzurufen sucht, stellt die Plastik die Form der Dinge selbst dar und leistet dabei auf die Wirkung der Farbe im Großen und Ganzen Verzicht, so daß wir hier beinahe die reine

Formenschönheit genießen können. Ihre Aufgabe ist es nun, die wirklichen, organischen Dinge der Natur nachzuahmen, den selbstständigen, persönlichen Geist in seiner körperlichen Bildung darzustellen. Die Pflanze hat nichts Selbstständiges; mit der Wurzel haftet sie in der leblosen Erde. Darum wendet sie zwar die Architektur passend als Ornament an, die Malerei wendet sich ihr mit Vorliebe zu, in der Plastik ist sie aber selten verwendet worden. Das Thier kann wohl auch vom Bildhauer dargestellt werden, aber immer nur als Gattung, nicht mit persönlichem Geiste erfüllt. Die freie, beseelte menschliche Gestalt zu bilden ist der alleinige Vorwurf idealer Sculptur. Die Bildhauerkunst kann nichts Vollkommeneres nachahmen, als schöne, jugendliche Menschengestalten in der Blüthe ihrer Kraft. Doch darf sie nicht etwa bloße Copieen der Natur liefern, sondern sie muß ideale Menschengestalten schaffen, die von allem Unwesentlichen und Zufälligen der natürlichen Bildung gereinigt und befreit sind. Sie zeigt also die edelste Bildung, welche die Natur nie und nirgends aufzuweisen hat. Auch in der Bildhauerkunst waren die Griechen Meister und sind es für alle Zeiten geblieben. Im Reichthum an Werken der Sculptur können auch die Aegypter und orientalischen Völker, wie Assyrer und Inder, mit den Hellenen wetteifern; aber die Schönheit haben erst die Griechen entdeckt. Die ägyptische Sculptur war wesentlich heilige (hieratische) Kunst; ihr Ausgangspunkt aber war durchaus architektonisch. Daher jene starren, leblosen Gestalten, welche mit dem Rücken an den Pfeiler, vor dem sie stehen, angewachsen zu sein scheinen, jene Gestalten, die alle wie nach einem gewissen Schema oder wie mit der Maschine gearbeitet sind. Mit Recht sagt ein neuerer Alterthumsforscher, daß man ganzen Reihen ägyptischer Bildwerke gegenüber sich nie veranlaßt fühle, nach dem Meister zu fragen; so sehr gleicht eins dem andern, so sehr gebricht es an aller Individualität des schaffen-

Aſſyriſche ſymboliſche Thiergeſtalt.

den Künſtlers. Alles iſt nach einer feſtgeſetzten Manier gebildet, über welche hinaus die Kunſt ſich nie entwickelt hat. Aehnlich, und doch wiederum anders verfuhr die aſſyriſche Sculptur. Sie war weſentlich höfiſche Kunſt; ihr Ausgangspunkt war ornamental, decorativ. Darum bildete auch ſie nicht die lebendige Natur nach, ſondern ſie ſtiliſirte dieſelbe; alle natürliche Form geſtaltete ſich unter ihren Händen zu bloßer Ornamentik um. Betrachten Sie die zierlichen Ringellöckchen an dem Fell und die regelmäßig gelegten Federn an dem Flügel der obenſtehenden Figur, und Sie werden verſtehen, was ich meine. Aber glauben Sie wohl, daß es auch noch heutzutage mitten unter uns einen Kunſtzweig giebt, bei dem einem ein wenig aſſyriſch zu Muthe wird? Sehen Sie ſich den Adler auf einem preußiſchen oder die wappenhaltenden Löwen auf einem ſächſiſchen Thaler an, das iſt ſtiliſirende Formgebung! Die indiſche Sculptur endlich war eben-

Kamadewa (Indiſcher Amor).

falls meiſt decorativ, daher ohne echte Naturwahrheit, und überdies war auch ihr Charakter deutlich durch den der indiſchen Religion beſtimmt. Den geheimnißvollen, ſchwankenden und träumeriſchen Vorſtellungen des Brahmaismus entſprechend, fehlte es auch der bildenden Kunſt der Inder an erfreulichen, energiſchen Geſtalten; das Zarte und Anmuthige, das vielen Bildungen nicht abzuſprechen iſt, neigt doch allzuſehr zu weichlicher, üppiger Formgebung. Auch der oben abgebildete Kamadewa, der mit roſenbekränztem Pfeil und Bogen bewaffnete Liebesgott der Inder hat etwas Weibiſches in ſeinen Gliedmaßen, die übrigens unterhalb förmlich krüppelhaft entwickelt ſind; der Papagei, der ihn trägt, wird Sie mit ſeinem ſteifen Gefieder an die aſſyriſche Geſtalt erinnern.

Wie ganz anders die helleniſche Sculptur! Hier iſt weder von einem architektoniſchen noch von einem decorativen Princip die Rede, ſondern von vornherein ſtellt die griechiſche Kunſt in geſundem, naturaliſtiſchem Streben die lebensvolle menſchliche Geſtalt als ſolche ſelbſtſtändig in den Vordergrund. Schon die älteſten unvollkommenen Verſuche bekunden deutlich das Streben, treu und fleißig die lebendige Natur wiederzugeben. Freilich fußte auch die helleniſche Kunſt auf dem Boden der Religion, aber einer Religion, die ihrem ganzen Weſen nach der Kunſt keine Feſſeln anlegen konnte, ſondern ihr Flügel leihen mußte. Den Satz der jüdiſchen Schöpfungsgeſchichte: „Gott ſchuf die Menſchen ſich zum Bilde“ kann man für die religiöſe Kunſt der Griechen umkehren

Aegyptiſche Sphinx.

und ſagen: Die Griechen ſchufen ihre Götter ſich zum Bilde, ſie ſtellten ſie rein menſchlich dar. Des Menſchen höchſtes Denken iſt ja der Menſch. Die poetiſche Götter- und Heldenſage gab ihnen ihre ſchönen, mit dem höchſten geiſtlichen und ſittlichen Gehalte erfüllten Göttergeſtalten — geſteigerte Menſchen; die Bildhauerkunſt ſchuf ſie nur der Poeſie nach. Darum hielt ſie ſich fern von jener maßloſen Koloſſalität, von jenen abenteuerlichen, phantaſtiſchen Miſchgeſtalten aus allerhand menſchlichen und thieriſchen Körpertheilen, von jener abſcheulichen Vervielfältigung

einzelner Gliedmaßen, wodurch die orientalische Kunst göttliche Erhabenheit auszudrücken suchte, und wovon Ihnen die oben abgebildete assyrische wie die vorstehende ägyptische Gestalt Proben geben mögen. Ein zweites förderndes Element war das Volksleben und seine Sitte. Die täglichen Leibesübungen in der Ringschule (Palästra) und die Kampfspiele, welche zu bestimmten Zeiten in Olympia und an andern Orten Griechenlands abgehalten wurden, und bei denen Tausende mit Begeisterung zuschauten, wie menschliche Kraft, Schönheit und Gewandtheit um den idealen Preis eines schlichten Oliven- oder Fichtenkranzes rangen, bot dem Künstler reiche Gelegenheit, die menschliche Natur in ihrer vollkommensten Bildung zu beobachten und zu studiren.

Was soll ich Ihnen aber im Einzelnen von erhaltenen Denkmälern dieser herrlichen Kunst vorführen oder von verloren gegangenen erzählen? Bedenken Sie die Masse von Sculpturwerken, welche die Alterthumsmuseen von Rom, London, Paris, München und viele kleinere füllen! Und das Alles sind nur kümmerliche Reste des unendlichen Reichthums, den die Hellenen einst mit eignen Augen schauten, dem Werthe nach nicht der zehnte, der Menge nach nicht der hundertste Theil davon! Lassen Sie mich also aus der Zeit der Entwickelung, des Werdens und Wachsens der hellenischen Plastik, aus dem Jahrhunderte ihrer höchsten Blüthe, und aus der Periode ihres Sinken je eines oder einige der bedeutendsten Monumente herausgreifen.

Bei weitem das interessanteste Denkmal aus der Zeit, da die griechische Kunst noch im Emporsteigen begriffen war, sind die hochberühmten marmornen Giebelgruppen des Athenetempels auf der Insel Aegina, welche 1811 aufgefunden und im Jahre darauf von dem kunstsinnigen Kronprinzen (König Ludwig I.) von Bayern für 70,000 bayrische Gulden angekauft wurden. Sie kennen sie gewiß unter dem Namen der Aegineten und haben wenigstens

Einzelnes davon in Gypsabgüssen gesehen. So unversehrt freilich, wie sie in Ihrer Erinnerung stehen, sind sie keineswegs gefunden worden; hier fehlten Köpfe, dort Arme und Füße, und erst der Bildhauer Thorwaldsen, von dem Sie bald noch mehr hören sollen, hat sich der ungemein schwierigen Aufgabe unterzogen, die fehlenden Theile möglichst getreu im Geiste des Erhaltenen zu ergänzen, und so sind sie jetzt in der Münchener Glyptothek aufgestellt. Diese Bildwerke stammen aus der Zeit gleich nach den Perserkämpfen. In der großen Seeschlacht bei Salamis im Jahre 480 v. Chr., wo die Hellenen über die gewaltige Flotte des Xerxes den Sieg davon trugen, hatten sich die Aegineten den Preis der Tapferkeit errungen und schmückten nun den Tempel ihrer Schutzgöttin mit jenen beiden Gruppen, welche, einander sehr ähnlich, Kampfscenen aus dem trojanischen Kriege darstellen, genauer: Kämpfe um die Leiche eines Gefallenen, wobei sich äginetische Helden unter dem Beistande der Athene besonders hervorthun. Auf den ersten Blick werden Ihnen diese Gestalten zwar sehr alterthümlich, aber nicht sehr schön erscheinen. Haben Sie etwa öfter ägyptische Sculpturen in Abgüssen oder Abbildungen gesehen, so werden Sie bei flüchtiger Betrachtung vielleicht gar geneigt sein, eine gewisse Aehnlichkeit herauszufinden. Das wäre jedoch eine arge Täuschung. Die Bewegungen sind zwar nur wegen ihrer Mannigfaltigkeit bewundernswürdig, übrigens sind sie noch gebunden und rufen eher den Eindruck angenommener Stellungen hervor. Auch sind die Köpfe weder schön, noch ausdrucksvoll, es ist kein Leben und Odem darin; sie tragen alle dieselben fast typischen Züge, welche beinahe aussehen wie ein einfältiges, süßliches Lächeln. Ein solches Lächeln wirklich darzustellen, hat der Künstler natürlich nicht beabsichtigt, sondern die Gesichter sind ihm eben nicht besser gelungen, am geistigen Ausdrucke ist seine Kunst noch gescheitert. Aber wie ganz und gar voll Leben und Naturwahrheit sind die einzelnen Körper-

formen! Da ist fast eine anatomische Genauigkeit, welche die treueste Nachahmung der Natur bezeugt, keine Spur von starren, schematischen Gebilden oder von stilisirender Ornamentik. Und beachten Sie wohl, wie der Künstler selbst seine Freude darüber an den Tag legt, daß er es verstand, den menschlichen Körper so getreulich nachzubilden: er hat an seinen Kriegern alle Gewandung und alle Rüstung verschmäht, nur Helm, Schild und Waffen dargestellt; durch Nichts sollte die natürliche Schönheit des Leibes verhüllt werden. Das ist durch und durch echt griechische Kunst!

Die höchste Blüthe der hellenischen Plastik fällt in die Zeit, als Athen unter Perikles' Leitung den Vorrang von allen griechischen Staaten behauptete. Damals lebte Phidias, der größte Bildhauer nicht allein, sondern der größte künstlerische Genius der Alten überhaupt, der in seinen Werken Formvollendung, ideale Schönheit, geistige Tiefe in höchster Potenz vereinigte. Ein großer Kreis von Schülern schaarte sich um ihn und führte unter seiner Leitung alle die großartigen künstlerischen Unternehmungen aus, mit denen ihn sein Freund Perikles betraut hatte. Von Phidias' Hand war die kolossale, eherne Athene, welche auf der Akropolis von Athen im Freien stand, und deren Helmbusch und Lanzenspitze schon den von dem Vorgebirge Sunion herkommenden Schiffern im Sonnenschein entgegenglänzte. Auch sie war, wie die Aegineten, zum Andenken an die persischen Siege dort aufgestellt. Die beiden Hauptwerke des großen Künstlers aber waren die Tempelbilder, die er für das Heiligthum der „jungfräulichen" Athene auf der Burg von Athen und für den Tempel des Zeus in Olympia schuf. Aber diese beiden Juwelen der hellenischen Plastik sind für alle Zeiten vernichtet, und ich kann Ihnen nichts bieten, als eine kümmerliche Beschreibung, wie sie sich aus den Nachrichten der alten Schriftsteller und unvollkommenen Nachbildungen aus späterer Zeit gewinnen läßt. Zunächst also die Parthenos.

Die Göttin war aufrecht stehend gebildet, ungefähr 37 Fuß hoch. Sie stand auf einer Stufe, deren Vorderfläche in erhobener Arbeit die Scene darstellte, wie Pandora von den Göttern beschenkt wird. Die Gestalt der Athene selbst war aus Gold und Elfenbein, — aus Gold das lange, bis auf die Füße herabreichende und unter der Brust gegürtete Gewand, aus Elfenbein alle nackten Theile, Kopf, Vorderarme, Füße. Von der Größe mag Ihnen das einen Begriff geben, daß sogar die Ränder ihrer Sandalen mit Kampfscenen aus den Kentaurenkämpfen geschmückt waren. Auf dem Haupte trug die Göttin den Helm, die Brust war zur obern Hälfte mit der goldnen, schlangenumsäumten Aegis umgürtet, auf deren Mitte das Medusenhaupt (Gorgoneion) prangte. Auf der rechten Hand trug sie eine etwa sechs Fuß hohe Siegesgöttin, welche wie schwebend der Athene zugewandt war und ihr mit ausgestreckten Armen einen Kranz darreichte. Der linke Arm aber stützte sich auf den großen kreisrunden Schild, der an der Seite der Göttin lehnte und ebenfalls mit Reliefs verziert war, welche Amazonenkämpfe darstellten; gleichzeitig hielt die linke Hand die Lanze. Unter dem Schilde geborgen aber erhob sich, in gewaltigen Ringen emporsteigend, die heilige Burgschlange von Athen. So als die siegreiche, und dann friedliche, schützende Göttin stand Athene in ihrem Heiligthume.

Sie wundern sich über das kostbare Material dieser Statue? „Aus Gold und Elfenbein?“ so fragen Sie erstaunt, „ich habe immer geglaubt, daß die Griechen ihre Statuen nur aus dem edelsten weißen Marmor schufen, und habe die völlige Farblosigkeit der antiken Bildwerke gerade für einen ihrer größten Vorzüge gehalten!“ In der That, es mag Ihnen schwer fallen, wenn Sie sich der zahlreichen Marmorstatuen erinnern, die Sie in Museen gesehen, und an denen Sie wohl nie eine Spur von Farbe entdeckt haben werden, plötzlich zu glauben, daß diese Bildwerke ebenso

wie einzelne architektonische Glieder des Tempels ursprünglich bemalt waren und nur die Zeit ihre Farben vertilgt hat, Sie werden geneigt sein, dies für eine Barbarei zu halten, die dem hellenischen Geschmacke gar nicht zuzutrauen sei. Und doch, machen Sie sich nur vertraut mit dieser unwillkommenen Vorstellung! Nicht nur Schmucksachen, Waffen, Kränze waren in der Regel aufgemalt, vergoldet oder besonders aus Bronze angesetzt, sondern selbst die Säume der Gewänder und einzelne Körpertheile, wie Haupthaar, Bart, Lippen schimmerten in kräftigen Farben; die Augen der Athene Parthenos und mancher anderen Statue waren sogar aus Edelsteinen eingesetzt. Reichere Gemeinden hatten immer Tempelbilder aus Gold und Elfenbein, ärmere ersetzten die kostbaren Stoffe durch Marmor und vergoldetes Holz. Hoffentlich werden Sie sich mit dieser vermeintlichen Geschmacklosigkeit befreunden, wenn Sie bedenken, wie durch eine bescheidene und discrete Anwendung der Farbe das Auge des Beschauers zu rascherer Gliederung und Uebersicht eines Bildwerkes angeleitet werden mußte.

Doch jetzt zum Zeus des Phidias. Auch er war aus Gold und Elfenbein gebildet. Der Gott war auf einem Throne sitzend dargestellt, das ganze Bildwerk war ungefähr 38 Fuß hoch, für die Dimensionen der Tempelcella allerdings etwas zu groß, so daß Jemand den wohlfeilen Witz machen konnte: „Wenn der Gott aufstünde, so würde er das Tempeldach abheben.“ Zum Throne führte eine Stufe, die auf ihrer Vorderseite in eingelegter Arbeit die Geburt der Aphrodite aus dem Meere in glänzender Götterversammlung zeigte. Der Thron selbst prangte in reichem Schmucke von Ebenholz, Elfenbein, Gold und buntem Gesteine; je zwei Füße waren in halber Höhe durch eine Querleiste verbunden, der Raum oberhalb derselben durch Statuen, unterhalb durch schrankenartig abschließende Gemälde ausgefüllt. Oben auf den Pfosten der Thronlehne, rechts und links zu Häupten des Gottes standen zwei

freihstehende Gruppen, die drei Horen und die drei Chariten (Grazien). In stiller schlichter Weise saß der Gott auf dem Throne; der Oberkörper war unverhüllt, das Gewand umgab nur die untern Partien, ein Zipfel ging am Rücken empor und fiel vorn über die linke Schulter herab. Auf dem Haupte trug der Gott den grünemaillirten Olivenkranz, mit dem linken gesenkten und leise gekrümmten Arm hielt er das Scepter, auf dessen Spitze der Adler saß, auf der vorgestreckten Rechten stand die Siegesgöttin, Zeus zugewandt, ein Stirnband ausbreitend und dem Gotte darreichend. Das göttliche Haupt war leicht geneigt, höchste Majestät und Anmuth zugleich, himmlische Ruhe, eine unendliche Weisheit, Kraft und Milde war über dies Antlitz ausgegossen. Tausende wallfahrteten alljährlich nach Olympia, um dieses Wunderwerk der Kunst, das die Alten zu den sieben Wundern der Welt rechneten, zu schauen; für unglücklich hielt sich, wem es nie in seinem Leben vergönnt gewesen war, den olympischen Zeus mit eigenen Augen zu sehen. Was Sie so oft in Mythologieen oder wohl auch in schönster Goldprägung auf Ihrem Einbande als „olympischen Jupiter" dargestellt finden, das sind in der Regel sehr mittelmäßige Abbildungen einer Statue aus der römischen Kaiserzeit, die mit ihrer theatralischen Attitüde Ihnen nicht im Entferntesten eine Vorstellung von der Majestät, Schönheit und erhabenen Einfalt des olympischen Zeus zu geben vermag. Selbst die berühmte kolossale Zeusbüste von Otricoli, die Sie gewiß oft bewundert haben, ist keine getreue Nachbildung: die gewaltige Lockenfülle rührt nicht von Phidias her, sondern ist das Product einer spätern, bereits nach Effect haschenden Zeit.

Glücklicherweise sind aber doch auch Denkmäler erhalten, welche aus jener unvergleichlichen Zeit des Phidias selbst stammen, welche zwar nicht von der eignen Hand des Meisters herrühren, aber aus seiner Schule, seiner Werkstatt hervorgegangen sind, nach

seiner Anleitung, vielleicht nach seinen Zeichnungen gearbeitet sind, und in denen Sie einen Hauch seines unsterblichen Geistes spüren können. Ich meine die reichen Reste von dem Sculpturenschmucke des Parthenon, welche im Anfange dieses Jahrhunderts von Lord Elgin, dem damaligen englischen Gesandten in Constantinopel, nach England gebracht und nach langen Verhandlungen 1815 durch Parlamentsbeschluß für 35,000 Pfd. Sterling für das britische Museum in London angekauft worden sind, dessen werthvollsten Besitz sie nun ausmachen. Auch diese Monumente sind zwar zum größten Theile bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt; bei der Belagerung Athens durch die Venetianer im Jahre 1687 hatten die Türken den Parthenon zum — Pulvermagazin eingerichtet, eine Bombe schlug hinein und riß den Tempel auseinander! Dennoch genügt das Erhaltene, um uns einen Blick in jene Blüthezeit der hellenischen Kunst thun zu lassen, die man noch am Anfange dieses Jahrhunderts kaum zu ahnen vermochte. Die erhaltenen Reste sind dreifacher Art; theils gehören sie den beiden kolossalen Giebelgruppen des Tempels an, theils dem äußeren Säulenfries, welcher ursprünglich aus 92 Metopenplatten bestand, theils dem 502 Fuß langen Friesstreifen, der sich im Innern der Tempelcella oben rings um die Mauer herumzog. Die Figuren auf den Metopen sind in hoch erhobener Arbeit (Hautrelief), die des Cellafrieses in flach erhobener (Basrelief) ausgeführt. Die Gruppe des Ostgiebels über dem Eingange des Tempels stellte die Geburt der Athene oder richtiger die Scene nach der Geburt dar. Sie wissen, daß die Göttin der Sage nach völlig gerüstet dem Haupte des Zeus entsprang — ein künstlerisch natürlich nicht darstellbarer Moment. Darum wählte der Künstler den Augenblick, da die Göttin „plötzlich erwachsen und in ihrer ganzen Herrlichkeit als Zeus' eigenstes und liebstes Kind unter den staunenden Göttern des Olymp dasteht", während zwei eilende Botinnen, hier die Sieges-

göttin, dort Iris, gleichsam „antike Engel der Verkündigung" herab auf die Erde gesandt werden, um den Menschen die frohe Botschaft zu bringen. Eine andere Sage bildete den Gegenstand des Westgiebels. Die Alten erzählten, Athene habe sich in uralter Zeit mit Poseidon, dem Gotte des Meeres, um den Besitz des attischen Landes gestritten. Wer dem Lande das köstlichere Geschenk bringen würde, dem sollte es angehören. Da schlug Poseidon auf der Akropolis mit seinem Dreizack an den Felsen, und ein Wasserstrahl sprang empor, — die geheiligte Burgquelle Athens, die Göttin aber ließ dicht daneben den ersten Oelbaum aufsprießen und gab damit dem Lande die kostbarere Gabe. Dieser Streit oder wiederum richtiger der Augenblick des für Athene entschiedenen Sieges war im westlichen Giebel dargestellt; auch hier begleiteten andere Gottheiten die beiden Hauptgestalten. Die Metopenplatten zeigten in mächtigem Hochrelief Kampfscenen, namentlich die im attischen Sagenkreise so vielfach gefeierten Kentaurenkämpfe. Der lange Friesstreifen endlich stellte die feierliche Procession dar, welche sich bei dem größten zu Ehren der Athene gefeierten Feste, den sogenannten Panathenäen, durch die Stadt hinauf nach der Burg zu ihrem Heiligthume bewegte.

Nachbildungen wenigstens von einer Auswahl dieser herrlichsten und vollkommensten Ueberreste der griechischen Plastik finden Sie schon längst in jedem Museum von Gypsabgüssen. Ich lege es Ihnen recht dringend an's Herz, sich durch die entsetzliche Verstümmelung dieser Bildwerke nicht von ihrer Betrachtung abschrecken zu lassen. Freilich ist es bequemer und lockender, Unversehrtes zu betrachten, wenn es auch weit weniger schön wäre, und es gehört eine gewisse Ueberwindung dazu, sich recht mit Liebe in diese Momente zu vertiefen; desto reicher ist aber dann auch der Genuß, der Sie belohnt. Betrachten Sie die liegende männliche Gestalt des Ostgiebels, die mit Windeseile dahineilende Iris und die herab-

schwebende Siegesgöttin, den gewaltigen Torso des Poseidon von der Westseite, den siegreichen Kentauren in der einen Metope, welcher in wilder Freude triumphirend über die Leiche des Griechen dahinsprengt, der zu seinen Füßen liegt, die erlauchte Götterversammlung und die prächtige Cavalcade atheniſcher Jünglinge im Fries — welche Wahrheit und Treue herrscht in diesen Formen bis in's Kleinste hinein, hier in maßvoll naturalistischer, dort in idealster, hoch über das Irdische gesteigerter Bildung, welch ein warmes, pulsirendes Leben durchströmt alle Glieder dieser Gestalten! Alle Bewegungen sind natürlich, sie erscheinen alle wie plötzlich durch einen Zauber festgehaltene Momente, zu denen man sogleich den vorausgehenden und den nachfolgenden im Geiste ergänzen könnte. Aber schenken Sie auch der Gewandung einen Blick; diese großartigen, tiefgezogenen Falten an dem flatternden Gewande der Iris, die liebevolle Durchbildung in den unendlich zarten Fältchen, welche die blühenden Glieder jener im Schooße einer zweiten gelagerten Frauengestalt deckt — es ist unmöglich, Vollendeteres zu denken, geschweige denn zu schaffen. Und nun bedenken Sie, daß diese Giebelgruppen hoch über dem Erdboden aufgestellt waren, daß die Rückseite nie eines Menschen Auge zu sehen bekam, und dann betrachten Sie, wie auch an dieser Rückseite Alles mit derselben liebevollen Sorgfalt gearbeitet ist wie vorn, — hat Schiller da nicht Recht, wenn er sagt: „Genie ist Fleiß?“ Den geistigen Ausdruck kennen zu lernen, sind wir freilich nur auf die Köpfe der Figuren im Fries angewiesen. Und hier begegnen wir einer Schranke, die erst den nach Phidias lebenden Künstlern zu durchbrechen vorbehalten war: diese Züge sind schön und hoch erhaben, aber es ist ein größerer Individualismus denkbar, als er hier zum Ausdruck kommt, feinere oder tiefere Regungen der Seele treten hier nicht in die Erscheinung, über allen liegt die gleiche Stille und Einfalt wie ein zarter Schleier leise ausgebreitet. Die

feinſten Unterſchiede in der Charakteriſtik zum Ausdruck gebracht zu haben, den Schlag des Herzens geweckt und die ganze Scala ſeeliſcher Empfindungen, zarte, träumeriſche Regungen nicht minder wie wilde, feurige Leidenſchaft dem Marmor eingehaucht zu haben, das iſt das Verdienſt zweier großer Nachfolger des Phidias aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.: des Skopas und des Praxiteles.

Aber zu lange ſchon habe ich mit Ihnen in dem Allerheiligſten der helleniſchen Kunſt verweilt, als daß ich mich eben ſo lange auch bei dieſen beiden Meiſtern aufhalten könnte. Auch von ihrer Hand iſt kein einziges Werk mehr erhalten; doch mögen Sie ſich bei einigen hochberühmten Bildwerken, die wenigſtens in einiger näheren oder entfernteren Beziehung zu ihnen ſtehen, ihre Namen in's Gedächtniß zurückrufen: wenn Sie wiederum vor der Niobe oder vor der Aphrodite von Melos ſtehen, ſo gedenken Sie an den Namen des Skopas, und erinnern Sie ſich an den des Praxiteles, wenn Ihr Blick wieder auf die ſogenannte Leukothea der Münchner Glyptothek, auf die Koloſſalbüſte der Juno Ludoviſi oder auf die mediceiſche Venus fällt. Denn ſicherlich war einer der beiden Künſtler der Schöpfer der Niobegruppe; aber da das ſpätere Alterthum ſelbſt bereits im Zweifel darüber war, welcher von beiden ſie geſchaffen habe, ſo kann jetzt erſt recht keine Entſcheidung darüber gegeben werden. Doch entſpricht der tiefe Schmerz einer Mutter, die in wenigen Augenblicken all ihr Glück und ihren Stolz, ihre ganze blühende Kinderſchaar, von einem jähen Verhängniß dahingerafft ſieht, eher den hochpathetiſchen Stoffen, die Skopas liebte, als den ſanfteren, weicheren Affecten, die Praxiteles in den Kreis ſeiner Darſtellung zog. Die uns erhaltene Niobegruppe übrigens, die im Jahre 1583 in Rom gefunden wurde und jetzt in Florenz ſteht, iſt weder das Original, noch gehören die aufgefundenen Figuren wirklich ein und derſelben Gruppe an. Auch die Aphrodite von Melos (miloniſche

Venus), die schönste unter allen erhaltenen Darstellungen dieser Göttin, deren eigenthümliche Stellung nur leider noch immer nicht erklärt ist, geht mit ihren wunderbar warmen und schwellenden Formen auf Vorbilder zurück, die unter den Werken eines der beiden Künstler, vielleicht des Skopas, zu suchen sind. Sie wurde 1820 auf der Insel Melos gefunden und steht jetzt im Louvre in Paris. Die schöne, würdevolle weibliche Gestalt der Münchner Glyptothek, welche einen Knaben auf dem Arme trägt, dem sie mit mütterlicher Hingebung das Haupt zuneigt, ist die Nachbildung eines überaus anmuthigen Werkes, welches Praxiteles' Vater, Kephisodot, geschaffen hat. Es ist Eirene, die Göttin des Friedens, welche das Plutoskind, den Genius des Reichthums, hegt und pflegt. Das Krüglein, das der Knabe trägt, ist falsch ergänzt; im Original trägt er das Füllhorn, das Sinnbild des Segens. Der kolossale Marmorkopf der Hera in der Villa Ludovisi in Rom, der schönste und großartigste aller erhaltenen Junoköpfe, stammt wahrscheinlich erst aus römischer Zeit, geht aber jedenfalls auf ein Vorbild zurück, das dem Kreise der praxitelischen Kunst seine Entstehung verdankt. Goethe sagt von diesem Kopfe, daß keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor dies Bild hintrete, „seinem Anblicke gewachsen" sei, und Schiller charakterisirte ihn mit den herrlichen Worten: „Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem Kopfe zu uns spricht, es ist keins von beiden, weil es beides ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück." Die mediceische Venus endlich, die jetzt in Florenz steht, ist ein schwacher Abglanz von einer Statue des Praxiteles, und zwar von dem berühmtesten Werke des Meisters: „Aphrodite, im Begriff in's Bad zu steigen." Die ganze Haltung und Stellung

der Göttin, die den Schein der Schamhaftigkeit erwecken möchte, viel eher aber den Eindruck einer lüsternen Koketterie macht, ist ein raffinirter Zug, den erst der Künstler einer spätern Zeit hinzugethan hat; das Werk des Praxiteles war frei davon, es athmete ganz den Geist der Keuschheit und Unbefangenheit.

Sie fragen mich ungeduldig, warum ich bis jetzt noch keine Silbe über den Apollon vom Belvedere, die Artemis von Versailles, den „sterbenden Fechter", und nun gar über den Laokoon habe verlauten lassen? Gemach, liebe Freundin, gemach; alle diese Bildwerke gehören einer Zeit an, da die hellenische Kunst schon wieder von ihrer Höhe herabstieg, und über diese schreibe ich Ihnen in meinem nächsten Briefe.

Dreiundzwanzigster Brief.

Die hellenische Plastik hat wohl auch nach Alexanders des Großen Tode, im 3. Jahrhundert v. Chr., in Griechenland selbst, namentlich in Athen, noch einzelne schöne Blüthen getrieben; einen hervorragenden Platz behaupten aber in dieser Zeit nur Pergamon in Kleinasien und die Insel Rhodos. Während die rhodische Sculptur ihre Gegenstände nach wie vor der Sage entlehnt, nimmt die pergamenische, indem sie die großen Ereignisse der Gegenwart verherrlicht, einen historischen Charakter an. Wie die Hellenen zwei Jahrhunderte früher die Macht der Perser abgewehrt hatten, so bestanden sie jetzt, im Anfange des 3. Jahrhunderts, in Kleinasien und Griechenland siegreiche Kämpfe gegen die hereinbrechenden Schaaren der Kelten oder Gallier, die wie erste Vorboten der großen Völkerwanderung an die Pforten von Hellas pochten. Die Aegineten hatten ihrer Zeit, um den Sieg über

die Perſer künſtleriſch zu verherrlichen, in die Sage zurückgegriffen; damals hätte es noch für Ueberhebung gegolten, das eben erſt Geſchehene bildlich darzuſtellen; die ſpätere Kunſt kannte dieſe Scheu nicht mehr, ſie ſchöpfte ihre Stoffe mit kühnerer Hand aus der friſchen Gegenwart. König Attalos von Pergamon ſtiftete damals auf der Akropolis von Athen ein Weihgeſchenk, welches aus vier großen Marmorgruppen von lauter etwa drei Fuß hohen Figuren beſtand, und welches den Kampf der Götter gegen die Giganten, den Kampf der Athener mit den Amazonen, die Perſerſchlacht des Jahres 490 bei Marathon und endlich des Königs eignen Sieg über die Kelten darſtellte, — viermal den Triumph der Civiliſation über die Barbarei! In neueſter Zeit ſind eine ganze Reihe von Bildwerken, in verſchiedenen Muſeen Italiens verſtreut, als Theile dieſes Weihegeſchenkes wiedererkannt worden. Einer zweiten Gruppe mit lebensgroßen Figuren, die ebenfalls König Attalos anfertigen ließ, gehörte die berühmte Marmorſtatue jenes Kelten an, der, auf ſeinen Schild gelagert, nachdem er ſein Horn zerbrochen, ſich ſelbſt den Tod gegeben hat, um der Gefangenſchaft und Sklaverei zu entgehen. Es iſt das herrliche Werk, daß Sie noch öfter mit dem ganz verkehrten Namen „der ſterbende Fechter“ werden bezeichnen hören. Im Jahre 279 drang ein Keltenſchwarm auch in Griechenland vor und wagte es ſogar, das Heiligthum des Apollon in Delphi zu überfallen. Da erhob ſich über dem Parnaß ein entſetzliches Unwetter und entlud ſich unter Donner und Blitz mit Schnee und Hagel, ein fürchterlicher Schrecken ergriff das Keltenheer, und es wandte ſich zur Flucht. Das Volk aber ſchuf, wunderbarer Weiſe in heller, hiſtoriſcher Zeit, aus Freude und Begeiſterung über den Sieg die Sage, daß Apollon ſelbſt im Verein mit den beiden „weißen Jungfrauen“, Athene und Artemis, deren Bilder vor ſeinem Tempel ſtanden,

im Ungewitter erschienen sei und die Feinde vom Parnaß herabgestürzt habe. Dieser Sage verdankt der Apollon vom Belvedere (vaticanische Apoll) seine Entstehung.

Die Statue ist am Ende des 15. Jahrhunderts in Porto d'Anzo, an der Stelle des alten Antium, eines Lieblingsaufenthaltes der römischen Kaiser, gefunden; ihre Schäden wurden im Jahre 1532 von einem Schüler Michelangelo's restaurirt; so steht sie schon lange Zeit im Belvedere des Vatican in Rom. Sie ist nicht das Original selbst, dies war vermuthlich aus Bronze, sondern nur eine ausgezeichnete Copie davon und wahrscheinlich erst aus römischer Zeit. Die linke Hand war weggebrochen und fehlte, der Ergänzer hat sie mit einer Abkürzung des Bogens wiederhergestellt, und so hat man denn auch Jahrhunderte lang bis in die neueste Zeit geglaubt, daß der Gott in dem Augenblicke dargestellt sei, wo er eben einen Pfeil abgedrückt habe und nun siegreich von dem gefallenen Gegner hinwegschreite. Ueber den Feind selbst, der dem Gotte gegenüber zu denken sei, sind im Laufe der Zeit viele Vermuthungen aufgestellt worden; sie alle sind aber jetzt in Nichts zusammengesunken. Kurz hintereinander sind in neuerer Zeit zwei kleine Bronzestatuen zu Tage gekommen, die in allem Wesentlichen offenbare Wiederholungen des belvederischen Apollon sind und an denen die linke Hand erhalten ist, aber nicht mit dem Bogen, sondern mit deutlichen Resten einer abgebrochenen Aegis. Die Aegis mit dem daraufgehefteten Medusenhaupte, die auch die Brust der kriegerischen und siegreichen Athene umhüllt, war ursprünglich das Symbol des Gewitters, sodann aber überhaupt alles Grauens und Schreckens. Der Künstler konnte seinem Gotte gar keine passendere Waffe in die Hand geben, wenn er die Niederlage der Kelten bei Delphi verherrlichen wollte. Weniger dem Feinde entgegenschreitend, als vielmehr an der

Der Apollon vom Belvedere.

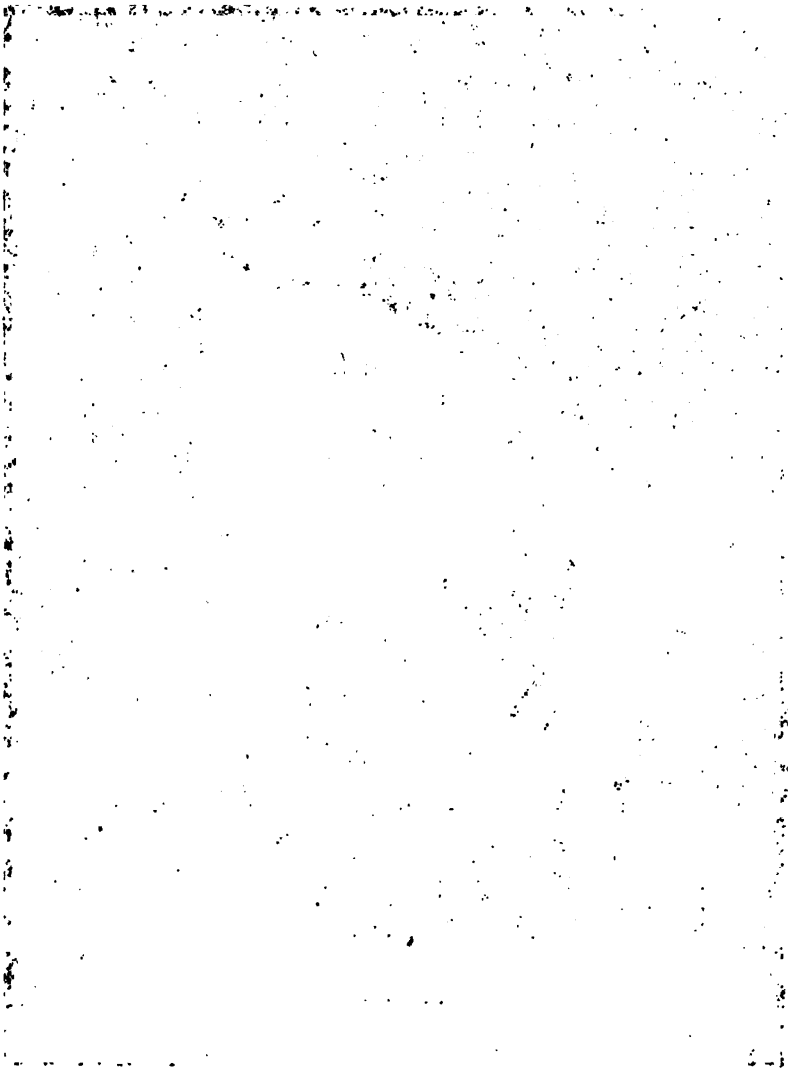
Ludwig Fr. Brandstetter

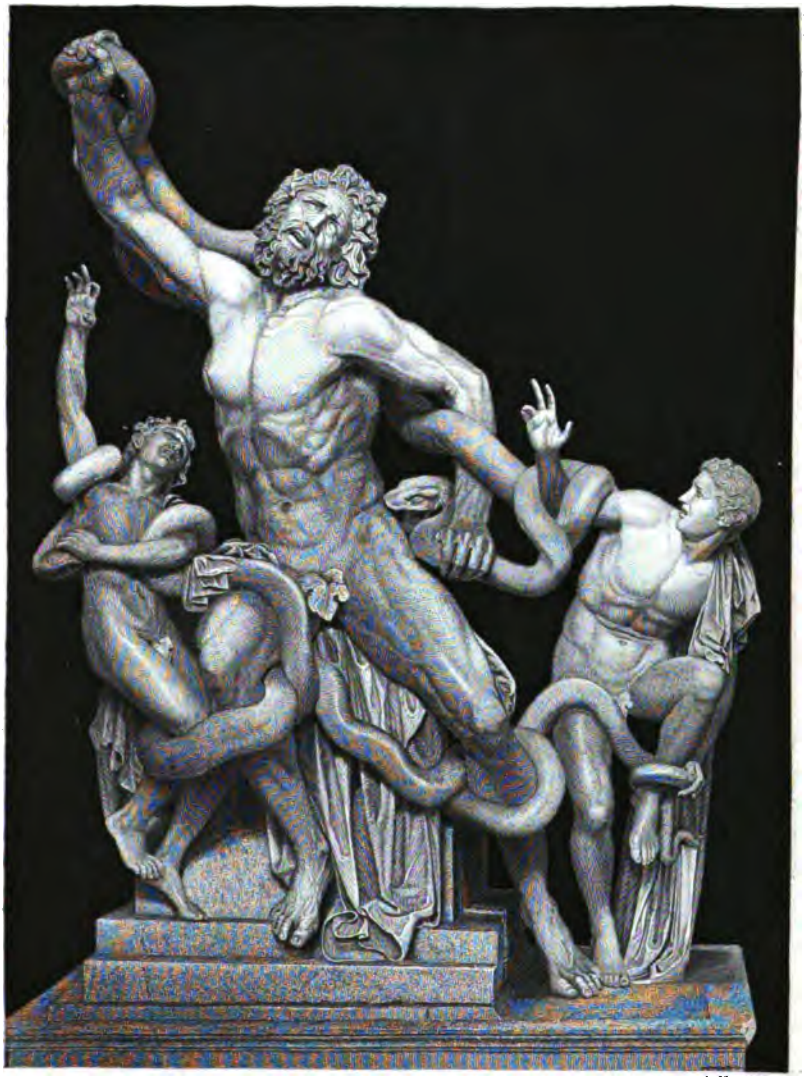
Front des feindlichen Heeres dahinwandelnd, ist Apollon dargestellt. Die Aegis streckt er dem Feinde gerade entgegen, dahin, wohin auch sein Blick gerichtet ist, und schüttelt sie, Entsetzen und Vernichtung bereitend. Denn todtbringend war schon der bloße Anblick des Medusenhauptes. Stiller, drohender Ernst lagert auf seinen Zügen, deutlich mit Hohn und Verachtung gemischt, aber die Stirn strahlt schon von der Heiterkeit der Siegesgewißheit. Wie ein deckender Schild erscheint das Gewand, dessen weit ausgebreitete Masse in reicher, prächtiger, schöngeordneter Faltenfülle, frei die Luft durchschwebend, sich von dem vorgestreckten Arme aus an der Seite des Gottes niedergießt.

„Wo in aller Welt", so werden Sie fragen, „sind aber hier Spuren, daß dieses herrliche Kunstwerk einer Zeit des Sinkens angehört?" Lassen Sie mich die Antwort darauf anknüpfen an den begeisterten Hymnus, den einst der große Schöpfer der Kunstwissenschaft, Winckelmann, dem vaticanischen Apollon widmete. Er sagt: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. . . . . Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. . . . . Ich vergesse alles An-

dere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen." Spricht nicht eine wahre Verzückung aus diesem Preisgesange? Und doch, wenn Winckelmann heute wiederkommen könnte; gewiß würde er selbst diese Lobsprüche zurücknehmen. Die glühende Begeisterung für den vaticanischen Apoll, die im Anfange dieses Jahrhunderts noch alle Welt theilte, ist verkühlt, seit man die Monumente des Parthenon und andere unzweifelhaft echte griechische Originale kennen gelernt und in ihnen einen untrüglichen, über allen subjectiven Geschmack erhabenen Maßstab für alle erhaltenen Reste der antiken Kunst gewonnen hat. Hätte Winckelmann die Parthenonsculpturen gekannt, hätte er diese Schöpfungen aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst, deren Wesen er nur mit prophetischem Geiste ahnte, wirklich mit Augen gesehen, so würde er ganz anders über den Apollon vom Belvedere geurtheilt haben. Dann würde ihm der Idealismus dieser Körperformen schwächlich erschienen sein, er würde das, was er als Beschränkung der Materie preist, nur als Glätte und Eleganz empfunden haben, hervorgegangen aus einer virtuosen Technik, die sich eine feinere, liebevollere Durchbildung des Einzelnen erläßt, und was ihm als göttliche Erhabenheit Bewunderung abnöthigte, darin würde er jetzt ein theatralisches Pathos erblicken. Denn durchaus auf den blendenden und überraschenden Effect ist die Statue berechnet. Daher dieser prächtig drapirte Mantel, der der schlanken Gestalt zur Folie dient, daher die zierlich geschmückten und künstlich gebundenen Sandalen, daher das reiche über dem Scheitel zu einem Knauf geordnete Haar.

Es sei ferne von mir, Ihre Freude an diesem Kunstwerke trüben zu wollen. Das wahrhaft Schöne daran kann doch nicht dadurch verkleinert werden, daß man sich seiner Mängel bewußt





A. Krause gest.

Laokoon

Impress. Fr. Brandstetter

zu werden sucht. Ziehen Sie getrost Einiges von meinem Urtheile ab, das vielleicht durch den Gegensatz ein wenig schroff gerathen sein mag. Sie werden mir noch dankbar sein für diese Enttäuschungen, die ich Ihnen bereite, denn Sie werden die Werke der griechischen Sculptur mit ganz anderem Auge betrachten, wenn Sie erst darüber hinaus sind, die Schätze unserer Alterthumsmuseen in oberflächlicher Weise als „antike" Kunstwerke anzusehen, wenn Sie gelernt haben, feinere Unterschiede zu machen und den natürlichen Entwickelungsgang des Werdens, Blühens und Vergehens, den die griechische Plastik durchgemacht hat, in den erhaltenen Werken wiederzuerkennen.

Eine auffällige Verwandtschaft mit dem Apollon vom Belvedere hat die Artemis von Versailles, jetzt im Louvre in Paris, die rüstige kurzgekleidete Jägerin, die mit ihrer Hirschkuh davoneilt und eben dabei ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Beide Statuen haben denselben erregten Gesichtsausdruck, dieselbe rasche Bewegtheit, die Proportionen stimmen gut zu einander, die zierliche Fußbekleidung des Apollon wiederholt sich bei der Artemis, und ihre ganze Gestalt zeigt die gleiche kalte Eleganz der Technik, so daß es nicht sehr fern liegt, sie für Werke ein und derselben Künstlerhand zu halten. Gedenken Sie der griechischen Sage, daß bei jenem Keltenangriffe Artemis und Athene dem Apollon zum Schutze seines Heiligthums zu Hülfe kamen, so wird es in hohem Grade wahrscheinlich, daß das Original der Artemis von Versailles — denn auch sie ist nur Copie — das rechte Glied einer Gruppe bildete, deren Mittelfigur das Original des vaticanischen Apollon war.

Das bedeutendste Denkmal rhodischer Kunstübung ist die Gruppe des Laokoon, wohl auch im Anfange des 3. Jahrhunderts von drei rhodischen Künstlern nach einem gemeinschaftlich entworfenen Plane gearbeitet. In der Kaiserzeit kam die Gruppe

nach Rom in den Palast des Titus; in seinen Ruinen wurde sie auch im Jahre 1506 wieder aufgefunden und steht jetzt ebenfalls im Belvedere des Vatican. Der rechte Arm des Laokoon fehlte und ist von einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts leider falsch ergänzt; er war nicht gerade in die Höhe gestreckt, sondern gekrümmt, so daß die Hand in das Haar des Hinterkopfes griff. Die ganze Gruppe ist nicht, wie man früher glaubte, aus einem einzigen Marmorblocke gemeißelt, sondern besteht aus sechs Stücken.

Ehe Sie die Gruppe selbst von Neuem betrachten, rufen Sie sich die Sage vom Laokoon in's Gedächtniß zurück. Zehn Jahre lang hatten die Griechen Troja vergeblich belagert. Da verfielen sie endlich auf die List, daß sie ein großes, hölzernes Pferd vor der Stadt errichteten, in dessen Bauche sich die tüchtigsten Helden verbargen; dann steckten sie ihr Zeltlager in Brand und segelten nach einer nahe gelegenen Insel. Freudetrunken eilten die Troer aus der Stadt und schaarten sich staunend um den seltsamen Bau. Während sie noch rathschlagen, was damit geschehen soll, kommt ihnen die trügerische Kunde eines gefangenen Griechen eben recht, daß das Pferd ein Weihgeschenk für Athene sei und Heil und Segen für die Stadt bringen müsse, wenn es seinen Platz auf der Burg von Troja fände. Eilends schickten sich die Troer an, das Pferd in die Stadtmauern hereinzuziehen. Umsonst warnt Laokoon, der Priester, vor einer List, die dahinter verborgen sei; schon sind die Mauern niedergerissen und Alt und Jung stellt sich zum Vorspann vor den riesigen Bau. Laokoon hat sich inzwischen in stillem Kummer über die Thorheit seines Volkes an den Altar zurückgezogen und schickt sich an, mit seinen beiden Söhnen das Opfer zu bereiten. Da kommen plötzlich von der Küste herüber in mächtigen Ringen zwei Schlangen, stürzen zuerst auf

die beiden Knaben, dann auf den Vater, und in wenigen Augenblicken erliegen alle drei ihren tödtlichen Biſſen. Laokoon hatte für ſeinen Frevel gebüßt. So meinte das thörichte Volk, und verblendeter noch als zuvor eilen die Troer in ihr Verhängniß. So die Sage, die mit ihrer empörenden Ungerechtigkeit wie ein grauſames Räthſel im helleniſchen Sagenkreiſe daſtehen würde, wenn wir nicht glücklicherweiſe wüßten, daß nach einer andern alten Mythe, die nur in dem gewöhnlichen Bericht über den Untergang von Troja völlig zurücktritt, Laokoon durch ſeinen und ſeines Geſchlechtes Untergang eine alte, ſchwere Sündenſchuld büßt, die er als Prieſter des Apollon gegen ſeinen Gott auf ſich geladen hat.

Doch nun zurück zu unſerm Kunſtwerke. Die ſchreckliche Kataſtrophe wird durch die drei Figuren in drei auf einander folgenden Momenten vergegenwärtigt; ſie hebt an bei dem älteſten Sohne, Laokoon zur Linken, erreicht ihren Gipfel in der Geſtalt des Vaters und findet in dem jüngſten Sohne ihr Ende. Der ältere Knabe iſt noch unverletzt; daher iſt er gar nicht mit ſich ſelbſt beſchäftigt, höchſtens daß er wie mechaniſch verſucht, den Ring des Schlangenſchwanzes, der um ſeinen Fuß gelegt iſt, abzuſtreifen. Seine ganze Aufmerkſamkeit iſt dem Vater zugewandt, zu ihm blickt er entſetzt und mitleidvoll empor. Der jüngere Knabe dagegen erliegt bereits wehrlos dem tödtlichen Biſſe des Ungeheuers, ſein Widerſtand iſt gebrochen, die Sinne ſchwinden ihm, mit der wehmüthigſten Geberde ſchickt er den letzten hülfeflehenden Seufzer zum Vater. In Laokoon ſelbſt iſt der mittelſte Act des Dramas, der eigentliche Kampf dargeſtellt. Krampfhaft ſpannt er alle ſeine Kräfte an, um ſich aus den Umſtrickungen der Schlangen zu befreien, alle Muskeln und Sehnen ſind in der höchſten Thätigkeit; aber auch bei ihm iſt die Kataſtrophe ſchon im Begriff ſich zu entſcheiden. Schon

gießt die eine Schlange mit wüthendem Biſſe ihr tödtliches Gift in ſeine Hüfte aus, und immer vergeblicher wird der Verſuch, von dem Altare, auf den er während des Ringens niedergeſunken iſt, ſich wieder zu erheben. Sein Unterleib iſt erſchöpft, die Seiten hohl; hoch hebt ſich die Bruſt empor und macht ſich in ihrer Beklemmung durch einen lauten Aufſchrei Luft, die Rechte iſt — gedenken Sie der richtigen Ergänzung — voll Verzweiflung gegen den zur Seite geſenkten Kopf gepreßt. Der gräßlichſte Schmerz liegt in ſeinen Zügen; klagend wendet er das Auge nach oben, als wollte er die Götter fragen: Kommt mir denn keine Hülfe in der Noth? Hülfe nicht einmal für die ſchuldloſen Kinder?

„Und eine Zeit, die ſolch ein Kunſtwerk ſchaffen konnte, ſoll ſich als eine Zeit des Verfalls verrathen?“ Dieſe Frage taucht auch hier wieder wie beim belvederiſchen Apoll unwillkürlich in Ihrer Seele auf. Wohl iſt dieſe Schöpfung kühn und geiſtreich, wie keine zweite unter Allem, was von helleniſcher Kunſt gerettet iſt. Und doch verfällt auch ſie in dieſelben Fehler wie der vaticaniſche Apollon. Vor allen Dingen brüſtet ſich auch hier eine virtuoſe Technik, nur in ganz anderer Richtung, als beim Apoll. Dort äußert ſie ſich in jener vornehmen Allgemeinheit der Formen, die ſich jede feinere Durchbildung erſpart — hier verirrt ſie ſich in das andere Extrem und kehrt gerade eine ſo ſtudirte anatomiſche Durchbildung aller Einzelheiten heraus, daß die „harmoniſche Lebenswahrheit des Ganzen darunter leidet.“ Die ſchöne maßvolle Mitte zeigen Ihnen die Parthenonſculpturen. Sodann aber iſt die Laokoongruppe keine unmittelbar friſche, geniale Schöpfung, ſondern, wie ſie denn in der That durch das Zuſammenwirken dreier Künſtler entſtanden iſt, innerlich und äußerlich das Product der raffinirteſten Ueberlegung und Berechnung: innerlich durch

die fein ausgeklügelte Stufenfolge der Handlung, wie sie in den drei Figuren zu Tage tritt, äußerlich durch die ganze Anordnung, die sich nur „als ein Fertiges genießen", aber nimmermehr „als ein Gewordenes denken" läßt. Sobald Sie sich überlegen wollten, auf welche Weise denn diese drei Menschen und diese beiden Schlangen in diese Situation gekommen sind, so würden Sie finden, daß die ganze Gruppirung im höchsten Grade unwahrscheinlich, ja geradezu unmöglich ist. Es ist auf einen schönen pyramidalen Aufbau abgesehen, dabei Alles auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und diesem Streben ist die Naturwahrheit zum Opfer gebracht.

Ich breche hier ab, nachdem ich nur noch ein Wort über die römische Sculptur hinzugefügt habe. Bei weitem die größte Masse aller erhaltenen Werke der antiken Plastik stammt aus römischer Zeit; es sind gute oder schlechte Copieen von griechischen Originalen. Zahlreiche griechische Künstler siedelten namentlich seit dem Anfange der Kaiserzeit nach Rom über und copirten dort im Dienste reicher Privatleute, förmlich fabrikmäßig, die beliebtesten Werke der griechischen Plastik, in deren Besitz zu sein Modesache geworden war. Es gebricht zwar der römischen Kunst nicht völlig an Originalität, im Großen und Ganzen aber hat sie doch nichts gethan, als die Erbschaft der griechischen angetreten. Sollten Sie Lust haben, genauere Bekanntschaft mit der antiken Plastik überhaupt zu machen, so würde es freilich das Beste sein, an der Hand eines guten Katalogs fleißig ein Museum von Gypsabgüssen zu besuchen. Da möchte ich Ihnen denn vor Allem den ausführlichen Katalog des Berliner Museums von C. Friedrichs empfehlen, der unter dem Titel: „Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik" 1868 in Düsseldorf erschienen ist. Daneben aber studiren Sie fleißig Overbecks lehrreiche und überaus an-

regende Geschichte der griechischen Plastik, und wenn Ihnen daran liegt zu erfahren, wie mannigfaltig die Griechen besonders ihre Götter auffaßten und bildlich darstellten, dann nehmen Sie Brauns Vorschule der Kunstmythologie oder Seemanns gleichnamiges Buch zur Hand. Die Bücher von Overbeck und Braun enthalten zugleich eine Menge guter Abbildungen.

Vierundzwanzigster Brief.

Das freut mich herzlich, daß Sie meinen Rath so treulich befolgt und schon so fleißig die Gypsabgüsse besucht haben. Gern glaube ich Ihrer Versicherung, daß Ihr Genuß sich mit jedem Male steigert. Sie meinten früher auch, Sie könnten „sehen", und nun gestehen Sie mir, daß Sie eigentlich jetzt erst angefangen haben, „sehen zu lernen". Kunstwerke, an denen Sie früher mit unklaren Empfindungen vorübergegangen sind, reizen Sie jetzt zu immer erneuter Betrachtung an und erschließen Ihnen allmählich das Geheimniß ihrer Schönheit. Aber was habe ich Ihnen da für eine böse Verlegenheit bereitet! Sie haben sich, wie Sie mir schreiben, bei Ihrem letzten Besuche des Museums im ersten feurigen Eifer hinreißen lassen und haben einer Freundin gegenüber, die nach Ihren Andeutungen zu schließen nicht übel bewandert sein muß, in Bausch und Bogen geringschätzig über die Abgüsse gesprochen, die von Bildwerken aus dem Mittelalter und der neueren Zeit dort aufgestellt sind, weil Sie auf meine Worte schwören zu dürfen glaubten, daß die Griechen in der Sculptur für alle Zeiten die unerreichten Meister und Muster gewesen. Sie schreiben mir so kleinlaut darüber, daß ich fast fürchte, dieses

Urtheil hat Ihnen eine kleine spöttische Abfertigung eingetragen. Wenn ich das hätte ahnen können, so würde ich Sie in meinem letzten Briefe ganz ausdrücklich vor dieser Uebereilung gewarnt haben. Nun, ich hoffe, wenn Sie mir heute aufmerksam folgen wollen, so werden Sie sich bald mit Ihrer Freundin verständigen.

So viel ist gewiß, daß die spätere Plastik nur dann Vollendetes schaffen konnte, wenn sie treu und hingegeben die Werke der Alten studirte. Dies hat sie aber wiederholt gethan. Die altchristliche Kunst freilich wandte sich beinahe gänzlich von der Plastik ab; die Gestalten der alten Götter, so schön und erhaben sie auch waren, konnten doch denen, die da „im Geiste und in der Wahrheit anbeten" sollten, nur als eitel Götzenbilder erscheinen. Das wenige, was geschaffen wurde, knüpfte an die Formen der Antike an, und so wurden diese in das Mittelalter hinübergetragen und durch die byzantinische, romanische und gothische Kunst hindurch fortgepflanzt, mehr und mehr entstellt und verfratzt. Nicht im Entferntesten können sich die Leistungen des Mittelalters in der Plastik mit denen der Architektur messen. Aber auch hier brachte die Renaissance neues Leben, auch hier wurde die Antike neu erweckt, bedeutende selbstständige Aufgaben wurden den Künstlern wieder gestellt und hoben ebenso sehr die gesunkene Technik, wie sie wieder eine wahre, lebendige, großartige Auffassung hervorriefen. Freilich war auch hier derselbe Uebelstand wie in der Architektur: die Künstler schöpften aus zweiter Hand. Wie die Baukunst der Renaissance an die römische Entstellung der griechischen Formen, so knüpfte die Plastik an römische Copieen griechischer Originale, im besten Falle an echt griechische Werke an, die aber bereits einer sinkenden Zeit angehörten. Der belvederische Apoll und der Laokoon galten damals für Summe und In-

begriff aller antiken Bildhauerei. Schon im 15. Jahrhundert ist, namentlich in Toscana und Venedig, Erfreuliches geleistet worden, zu einer noch größeren Vertiefung kam das Studium der Antike im 16. Jahrhundert in Florenz. Bei weitem die großartigste künstlerische Erscheinung aber auf dem ganzen Gebiete der wiedererweckten Plastik ist Michel Angelo von Florenz (1474—1563). Gleich bedeutend als Maler wie als Architekt — Sie erinnern sich seiner als des Baumeisters der Kuppel von St. Peter in Rom — betrachtete er selbst sich doch vorzüglich als Bildhauer, die Sculptur war das Feld, auf dem er sich am meisten heimisch fühlte. Michel Angelo hatte eine tiefe, leidenschaftliche Seele; unter herben Kämpfen rangen sich seine Schöpfungen von seinem Innern los. Selten that er sich genug; oft soll er unzufrieden mit sich selbst einen letzten, vernichtenden Schlag mit dem Hammer gegen seine Werke geführt und sie dann unvollendet stehen gelassen haben. Aber eben in seinem mächtigen Drange, Alles großartig aufzufassen und darzustellen, ließ er sich später zu Uebertreibungen hinreißen; die Körperformen seiner Gestalten wurden massig und schwülstig, einer schlichten, anmuthigen Schönheit ging er fast geflissentlich aus dem Wege, und so liegt in seiner Größe, in der er einsam stand, zugleich seine Schranke. Sie brauchen sich nicht zu scheuen, liebe Freundin, zu bekennen, daß Ihnen das eine oder andere Werk Michel Angelo's nicht gefalle; eine weibliche Seele wird sich wohl selten davon angezogen fühlen. Von wahrhaft idealer Schönheit, die jedem empfänglichen Herzen mühelos aufgeht, ist noch die sogenannte Pietà im St. Peter, die der große Meister im Jahre 1499 schuf, und womit seine Jugendperiode abschließt. Es ist jene herrliche Maria, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, den sie im Schooße trägt. Einen Abguß davon finden Sie sicher in Ihrem Gypsmuseum,

Moſes von Michel Angelo.

und wenn dieſer etwa zu den Werken gehören ſollte, auf welche Sie Ihren kritiſchen Bannſtrahl geſchleudert haben, ſo würde ich den Zorn Ihrer Freundin wohl begreifen.

Sie erinnern ſich, daß Papſt Julius II. im Anfang des 16. Jahrhunderts die größten Künſtler Italiens nach Rom berief, und daß auch Michel Angelo unter ihnen war. Der Entwurf zu einem Grabmal dieſes Papſtes iſt denn auch un=

ſtreitig die bedeutendſte Schöpfung des Künſtlers. Leider kam es nicht zur Ausführung, ſondern wurde ſpäter durch ein kleineres, weſentlich beſchränktes Denkmal erſetzt, zu deſſen Sculpturenſchmuck die hier abgebildete ſitzende Koloſſalſtatue des Moſes gehört. Lübke ſchildert die Geſtalt mit den Worten: „Es iſt nicht der umſichtige Heerführer, der weiſe Geſetzgeber, den wir erblicken, ſondern der ſtürmiſche Eiferer, der in aufflammendem Jähzorn ob der Abgötterei ſeines Volkes die Geſetztafeln zerſchmettert. Er ſcheint eben die Anbetung des goldnen Kalbes zu erblicken, ſein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck des Auges wendet ſich drohend nach links; ſein Bart, wie von der inneren Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Bruſt herab; die Rechte ſtützt ſich auf die Geſetztafeln und mit der Linken drückt er den Bart an ſich, als müſſe er den gewaltſamen Ausbruch mühſam zurückdrängen, aber das Vortreten des rechten Fußes und das Zurückziehen des linken verräth uns, daß im nächſten Augenblick die gewaltige Geſtalt aufſpringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausſchütten wird. Dies dämoniſch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erſchütternde des Moments, verbunden mit der meiſterhaft vollendeten techniſchen Behandlung, läßt indeß doch nicht verkennen, daß die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und daß in ihm mehr der Ausdruck phyſiſcher Kraft und Leidenſchaft, als geiſtiger Hoheit ſich ſpiegelt.“ Die Wendung in dem Kunſtcharakter des Michel Angelo zum Maßloſen wurde verhängnißvoll für die ganze ſpätere italieniſche Bildhauerei. Man ahmte ſeine übertriebenen Formen nach und überbot ſie noch, ohne ihnen ſeinen mächtigen Geiſt einhauchen zu können. Was des Meiſters eigenſter Stil geweſen, das wurde bei ſeinen Nachfolgern zur bloßen Manier. Der Hauptvertreter der Plaſtik im Zeitalter des Rococo war Bernini (1598—1680), der

durch seine virtuose Technik, von der die entzückten Dichter jener Zeit rühmten, daß sie dem Steine seine Starrheit und Kälte genommen, ihn zu Fleisch erweicht und erwärmt habe, aber auch durch seine affectirten, gespreizten, auf eine blendende Wirkung berechneten Gestalten die gesammte künstlerische Thätigkeit seiner und der nachfolgenden Zeit beherrschte und, man kann sagen, einem ganzen Jahrhundert das Gepräge seiner Manier aufdrückte.

Auch in Deutschland drang im 15. und unter italienischen Einflüssen besonders im 16. Jahrhundert die Sculptur wieder zu größerer Wahrheit und Anmuth durch, ohne natürlich bei dem Mangel antiker Anschauung mit der italienischen wetteifern zu können. Auch fehlte es an dem nöthigen Material; neben der Steinsculptur griff man vielfach zur Holzschnitzerei und zum Bronzeguß. Merkwürdigerweise hat eine einzige Stadt das Glück, die trefflichsten Leistungen dieser deutschen Sculptur sammt und sonders in ihren Mauern zu vereinigen; dies ist Nürnberg. Sollte es Ihnen einmal vergönnt sein, nach dieser herrlichen alten Reichsstadt zu kommen und die zahlreichen Denkmäler des regen, künstlerischen Schaffens, das einst hier herrschte, zu sehen, so vergessen Sie namentlich drei Kunstwerke nicht, die Ihnen zugleich ein jedes den größten Meister seines Faches repräsentiren: den Rosenkranz oder englischen Gruß mit den sieben Freuden Mariä in der Lorenzkirche von dem Holzbildhauer Veit Stoß (1518), die Passion am Aeußeren der St. Sebaldskirche von dem Bildhauer Adam Krafft (1492) und vor Allem das herrliche Sebaldusgrab im Innern derselben Kirche, welches der große Bronzegießer Peter Vischer mit seinen fünf Söhnen von 1506—19 ausführte. Inzwischen lassen Sie sich an den Abgüssen genügen, die Sie wenigstens vom Rosenkranz und von den vollendet schönen und edlen Apostelgestalten des Sebaldus-

grabes gewiß in Ihrem Muſeum haben, und vor denen Sie, wie ich hoffe, jetzt ebenfalls mit größerem Intereſſe verweilen werden als das letzte Mal.

Wie in der Architektur auf die erſte Renaiſſance eine zweite folgte, die nicht wie jene aus der getrübten Quelle der römiſchen, ſondern aus dem klaren Born der helleniſchen Kunſt ſchöpfte, ſo verſenkte ſich auch die Plaſtik endlich wieder in den lautern, keuſchen Geiſt der echten Antike. Was Schinkel für die Architektur geworden, das wurde Thorwaldſen für die Bildhauerkunſt. Keinen geringen Antheil an dieſer zweiten Wiedergeburt hat aber ein Mann, der nicht ſowohl unter den Künſtlern, als vielmehr unter den Gelehrten einen hohen Platz, unter den Kunſtgelehrten den höchſten behauptet: dies war Johann Joachim Winckelmann. In ſeiner im Jahre 1755 veröffentlichten Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke" warf er der ganzen Schule Bernini's, von deren Schöpfungen er ſich in Dresden umringt ſah, den Fehdehandſchuh hin, erklärte freimüthig ihre Weiterbildung der Antike, mit der ſie ſich verblendet brüſtete, für ein Verderbniß derſelben und forderte anſtatt der „ſchwülſtigen Ausdehnung des Fleiſches" vielmehr ein „Maß von Fülle", jene „ſehr kleine und nicht allezeit greifliche Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüſſigen ſcheidet", und anſtatt der „ungewöhnlichen Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, welches ſie mit Geiſt, mit Franchezza, wie ſie reden, ausgeführt heißen", ſtellte er als „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechiſchen Meiſterwerke" mit einem bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Worte „edle Einfalt und ſtille Größe" hin. Und dies konnte ein Mann ſchreiben, der, Sie erinnern ſich daran, kein griechiſches Original kannte; ja noch viel mehr, er ſchrieb es, noch ehe er die Kunſtſchätze Italiens geſehen, einzig und allein angeregt durch Gypsabdrücke nach an-

tiken geschnittenen Steinen und durch die wenigen guten Marmorwerke, die sich unter einer Masse mittelmäßiger römischer Handwerkerarbeit damals wie heute in der Dresdner Antikensammlung befanden. Welch ein großer, prophetischer Geist offenbart sich in diesen Worten! Kann man das Wesen der hellenischen Kunst in ihrer Blüthezeit unter Phidias besser bezeichnen als mit Winckelmann: Eine edle Einfalt und stille Größe?

Der Erste, der wieder zu der edlen, einfachen, naturgemäßen Darstellung zurückkehrte, in welcher später Thorwaldsen die Palme brach, war der Italiener Canova 1757—1822. Sein Theseus, mit dem er im Jahre 1783 hervortrat, steht an der Schwelle der neuen Epoche. Canova selbst „schien der neue Theseus zu sein, der den Minotauros des Zopfstiles erschlug, vom Ariadnefaden Winckelmanns durch das Labyrinth der damaligen Kunstanschauungen geleitet.“ Besonders zeichnete er sich in der Darstellung zarter weiblicher Schönheit aus. Nur führte ihn hier der sentimentale Zug seiner Zeit und die lyrische Stimmung seines eignen Wesens nicht selten in's Weichliche. „Nicht der rein menschliche Geist“, sagt Schorn, „sondern ein Anhauch des modischen Zeitgeistes ist es, der uns aus seinen Werken entgegenweht.“ Zu seinen besten Schöpfungen gehören seine Grazien, seine Helena und Magdalena und endlich das Grabmal der östreichischen Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche zu Wien. Für Deutschland wurde der Reformator der Sculptur Heinrich Dannecker 1758—1841, berühmt vor Allem durch seine Ariadne auf dem Panther und seine Kolossalbüste Schillers. Neben ihm aber sei der Schweizer Alexander Trippel 1744—93 nicht vergessen, dessen herrliche Goethebüste, das würdige Seitenstück zu Danneckers Schiller, seltsamer Weise erst in neuester Zeit durch Abgüsse auch in weitere Kreise verbreitet worden ist. Sie alle aber übertraf der Däne Bertel Thorwaldsen 1770—1844.

Er drang am tiefsten in den Geist und die Schönheit der antiken Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und im edelsten Formgefühl eine Menge von Werken, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke Schinkels. Im Jahre 1797 kam er nach Rom; wie ein Träumender soll er über ein Jahr lang unter den Götterbildern der ewigen Stadt umhergewandelt sein, verloren im Anschauen und niedergeschlagen durch den Anblick aller der hohen und vollkommenen Kunstwerke. Sechs Jahre später vollendete er seinen Jason mit dem goldenen Vließ, sein erstes bahnbrechendes Werk. Damals war er noch so unbekannt, daß er beim Mahle von einem anderen Künstler gefragt wurde, ob er nicht den dänischen Bildhauer kenne, der kürzlich das echt griechische Werk ausgeführt habe? Aber nicht lange, so bekannte sich Canova selbst von ihm überwunden. Nie that sich Thorwaldsen genug in seinen Werken; mehr als einmal zerschlug er seinen Jason und schuf ihn ganz von neuem. Als er seinen Christus vollendet hatte, sprach er wehmüthig: „Jetzt merke ich, daß es herabgeht mit mir, denn dies ist das erste Werk, mit dem ich zufrieden bin.“ Als er in Rom erkrankte und der Arzt ihm das Arbeiten verbot, rief er: „Bindet man mir die Hände auf den Rücken zusammen, so nage ich mit den Zähnen die Statue aus dem Marmor heraus.“ Eckart vergleicht Thorwaldsen mit Canova und sagt: „Er übertrifft den Sohn des Südens an Kraft und Größe des Ideals, an Hoheit des Stoffes. Er stellt in seinem Amor und seiner Psyche auch die Liebe dar; aber es ist eine nordisch angehauchte, keusche, ernste, seelische Liebe. Die Venus des Canova ist verschämt, die Thorwaldsens unschuldig, unbefangen; Canova's Grazien *wollen* gefallen, die von Thorwaldsen sind hehre Gestalten und vielleicht *keine* Grazien.“ Geradezu epochemachend war Thorwaldsen in seinen Reliefdarstellungen.

Engraved by Brandstetter

[illegible] in den [illegible] und [illegible] Sammlung der [illegible] mit [illegible] leider [illegible] eine Menge von Werken, die so [illegible] griechischen Geiste gedacht sind, wie die [illegible] Im Jahre 1797 kam er nach [illegible] er aber ein [illegible] lang unter den [illegible] umgewandelt sein, verloren [illegible] durch den Anblick aller der [illegible] Jahre später [illegible] mit dem [illegible] sein erstes bahnbrechendes [illegible] so unbekannt, daß er beim [illegible] gefragt wurde, ob er nie [illegible] der [illegible] das echt griechische [illegible] so bekannte sich [illegible] Wie [illegible] Thorwaldsen [illegible] einmal [illegible] er seinen [illegible] Als er seinen Christus vollendet [illegible] daß es [illegible] Werk, mit dem ich [illegible] und der [illegible] mit [illegible] Hände auf den [illegible] die Statue [illegible] Thorwaldsen mit [illegible] den [illegible] des [illegible] an [illegible] Er hält in [illegible] Die [illegible] die Thorwaldsen [illegible] Thorwaldsen in [illegible] junge [illegible]

Chr. Rauch.

Leipzig, bei Brandstetter

[illegible] in den Geist und die Schönheit der [illegible] mit unerschöpflich reicher Phantasie [illegible] eine Menge von Werken, die so [illegible] gedacht sind, wie [illegible] Im Jahre 1797 kam er [illegible] über ein [illegible] lang unter den [illegible] umhergewandelt sein, verloren [illegible] den Anblick aller [illegible] Später [illegible] mit [illegible] erstes bahnbre[illegible] noch so unbekannt, daß er beim [illegible] gefragt wurde, ob er [illegible] der [illegible] das [illegible] griechische [illegible] so bekannte sich [illegible] Thorwaldsen [illegible] erschling er seinen [illegible] Christus [illegible] daß es [illegible] mit dem ich [illegible] der [illegible] die Hände auf den [illegible] die Statue [illegible] Thorwaldsen mit [illegible] Sohn des Südens an [illegible] des Stoffes. Er stellt in [illegible] die [illegible] er es [illegible] und hehre [illegible] seine [illegible] in seinen [illegible]

Chr. Rauch.

Leipzig, F. Brandstetter

Hier sind seine großartigsten Schöpfungen der sterbende Löwe in Luzern und der Alexanderzug, den er für den erwarteten Einzug Napoleons in Rom im Jahre 1811 nach dem Vorbilde des Parthenonfrieses und getreu im Geiste desselben schuf. Volksthümlich sind jene reizenden beiden Reliefbilder geworden, die Sie oft gesehen haben oder wohl gar in verkleinerten Abgüssen besitzen, die Nacht mit den Zwillingen Schlaf und Tod in den Armen, und die rosenstreuende Aurora mit dem voranleuchtenden Hesperus.

Aber wenn auch die moderne Plastik sich am hellenischen Geiste geläutert hat, so würden doch ihre Schöpfungen keinen nachhaltigen Eindruck machen, wenn sie außer allem Zusammenhange mit dem modernen Zeitgeiste stehen und immer nur antike Ideen verkörpern wollten. Glücklicherweise verlangt das neuerweckte geschichtliche Bewußtsein unserer Zeit seine Helden, die des Schlachtfeldes und die des Geistes, in individuell bestimmten, charaktervoll ausgeprägten Gestalten vor Augen zu sehen, und weist so der Plastik von selbst die Porträtbildnerei als dasjenige Gebiet an, auf dem sie schöpferisch sein muß. In diesem Sinne hat die Berliner Bildhauerschule bisher gewirkt, an ihrer Spitze Christian Rauch 1777—1857. Zwar hat auch er in rein idealen Werken, wie seinen Victorien oder Siegesgöttinnen und manchem schönen Relief echt Klassisches hervorgebracht, aber den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet doch seine Porträtbildnerei, vor Allem seine kolossale Reiterstatue Friedrichs des Großen in Berlin. Rauch hat dabei zuerst den kühnen Griff gethan, alle antiken Aeußerlichkeiten, alles antike symbolische Beiwerk möglichst abzustreifen und hat den Gestalten der modernen Zeit auch ihr Zeitcostüm zu geben gewagt. Sein größter Schüler, Ernst Rietschel 1804—61, ist ihm treu darin gefolgt in seiner Lessingstatue in Braunschweig, vielleicht der vollendetsten Schöpfung aller modernen Porträtbildnerei, in seiner Goethe-Schillergruppe in

Weimar, nach welcher die Porträts der beiden Dichter gestochen sind, die dieses Buch zieren, und endlich in seinem großartigen Lutherdenkmal in Worms. Als Rietschel an seinen Lessing ging, schrieb er: „Lessing ist ein Mann, der nicht durch eine äußere Handlung oder Attribut bezeichnet werden kann: was ihn charakterisirt, ist eben undarstellbar, Geistesreichthum und Schärfe, Urtheil, Wahrheitsgefühl. Er kann nur, wenn es mir gelingt, als ein geistreicher Mann dargestellt werden, dem man Leben, Begeisterung, Energie ansieht. Jede Symbolik seiner Thaten in Stellung und Bewegung würde die Charakteristik schief führen.“ Wenn doch diese Worte von denjenigen unserer modernen Bildhauer beherzigt würden, die es immer noch nicht lassen können, das Postament einer Porträtstatue mit nichtssagenden allegorischen Figuren, wie Treue, Glauben, Kraft und was dergleichen mehr ist, zu umgeben, Figuren, deren Formenschönheit wohl ein Kennerauge ergötzen mag, die aber das Volk nicht erheben und erfreuen können, weil sie in seinem Gemüthe nicht Wurzel haben. Freilich ist selbst Rauch noch nicht ganz von diesem Fehler freizusprechen; an seinem Standbilde Friedrichs des Großen sehen Sie dicht über den preußischen Husaren griechische Frauengestalten! Und Rietschel hat in den weiblichen Städtefiguren seines Lutherdenkmals, dem protestirenden Speier, dem bekennenden Augsburg und dem trauernden Magdeburg, auch wieder seine Zuflucht zu dieser Symbolik genommen. So mancher wird kühlen Herzens vor diesen drei Gestalten verweilen, den die lebenswahre Gestalt des großen Reformators in der Mitte des Denkmals zu wärmster Begeisterung hinreißt. Das sollen jene drei Städte sein, das aber ist Luther, wie er im Herzen des deutschen Volks lebt; so stand er einst auf dem Reichstage zu Worms und rief, die Hand auf die Bibel gelegt, das unsterbliche Wort: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen.“ Und von

Das Lutherdenkmal zu Worms.

eben so hinreißender Wahrheit und Schönheit sind die übrigen Gestalten, die vier Vorreformatoren an den Ecken des Postaments, Savonarola, Huß, Petrus Waldus und Wiclef, die beiden fürstlichen Beschützer der Reformation, rechts und links vor Luther, Friedrich der Weise und Philipp von Hessen, hinter ihm seine beiden geistigen Mitstreiter, Reuchlin und Melanchthon.

Endlich nenne ich Ihnen noch einen Bildhauer, der an der Seite Leo v. Klenze's thätig war und den meisten der unter König Ludwig errichteten Bauten ihren Schmuck verlieh, Ludwig Schwanthaler, 1802—48. Ein glänzendes Talent, mit einer unerschöpflichen Phantasie begabt, lehnte sich dieser Künstler in mehr romantischer Richtung an die mittelalterliche deutsche Plastik an, vermochte aber bei seinem rastlosen Schaffen seinen Schöpfungen nicht immer jene allseitige, liebevolle Durchbildung zu geben, wie Rauch. Von seiner Hand sind unter andern die Kolossalstatuen in den Giebelfeldern der Walhalla, der plastische Schmuck der Münchner Ruhmeshalle und das Modell der riesigen Bavaria. Diese letzte seiner Schöpfungen im Erzguß vollendet zu sehen war dem Meister ebenso wenig beschieden, wie es Rietschel vergönnt war, sein Lutherdenkmal mit eigner Hand zu vollenden.

Glücklicher war Ernst v. Bandel, der Schöpfer und Erbauer des Armin-Denkmals bei Detmold († 1876 d. 25. Sept. zu Neudegg bei Donauwörth), dem die Genugthuung zu Theil wurde, der feierlichen Einweihung des National-Denkmals beiwohnen und aus dem Munde des greisen deutschen Kaisers Worte dankbarer Anerkennung für sein gelungenes Werk empfangen zu können. Das Bild des altdeutschen Helden, das ihn auf tempelartigem Unterbau aufgerichtet darstellt, die Linke auf den Schild gestützt, in der Rechten das Schwert hoch erhebend, mit dem Gesicht nach Westen gewendet, — gemahnt symbolisch an die Einigung und Kraftentfaltung des deutschen Volkes, namentlich gegenüber unseren westlichen Nachbarn.

auf denen ja das Gepräge des Geldstücks vertieft erscheint, und geschnittene Steine, die in einen Siegelring gefaßt sind, würden unter den Begriff der Gemmen gehören; dagegen die Münze, die Medaille, das Siegel, auf denen sich das Gepräge nun erhaben darstellt, oder eine schwarze Brosche aus Jet, auf welcher ein weißer Frauenkopf aus Porzellan aufgesetzt ist, würden als Cameen aufzufassen sein. Heutzutage wird in der Steinschneidekunst ungemein wenig geleistet; das liegt nicht an den Künstlern, die gewiß auf diesem Gebiete der Kleinkunst ebenso Schönes schaffen würden, wie in der Bildhauerei, nachdem einmal die Werke der reinen griechischen Kunst wieder zum Muster genommen worden sind, sondern es liegt in dem Mangel an Aufgaben. Aber eine sehr große Menge geschnittener Steine ist aus dem Alterthum erhalten und vielleicht eine noch größere aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Denn damals, als das Interesse für die bildende Kunst der Alten neu erwachte, und namentlich ein reger Sammeleifer entstand, sind unzählige Kunstwerke aller Gattung nachgemacht und für echt antik verkauft worden, aber vor allen Dingen natürlich geschnittene Steine, die bei ihrer Kleinheit viel schneller und massenhafter von den Fälschern geliefert werden konnten, als Gefäße oder gar Statuen. Sehr geschickte Künstler haben damals ein lohnendes Gewerbe daraus gemacht, für die Antikenhändler zu arbeiten, und es gehört oft ein außerordentlich geübtes und gebildetes Auge dazu, eine echt alterthümliche von einer nachgemachten Gemme zu unterscheiden. Die griechische Kunst hat auch in der Edelsteinschneiderei das Bewunderungswürdigste geleistet. Aber freilich, es fehlte ihr auch nicht an Aufgaben. Denn nicht nur, daß jeder einigermaßen wohlhabende Mann eine Gemme als Siegelstein besitzen wollte, die nicht etwa wie bei uns ein paar Buchstaben trug, sondern auf welcher irgend ein schöner Kopf oder eine mythologische Darstellung, sei

es Original, sei es Copie nach einer berühmten Statue oder einem bedeutenden Gemälde eingravirt war; auch die Cameen fanden in Schmuckgegenständen die mannigfaltigste Verwendung, sie wurden in Hals- oder Armbänder gefaßt, Becher, Mischkrüge, Leuchter wurden damit verziert; reiche Virtuosen, die bei den musikalischen Wettkämpfen in Olympia und anderwärts auftraten, erschienen sogar mit goldener Lyra, die mit den kostbarsten geschnittenen Cameen besetzt war. Die werthvollsten Edelsteine wurden so bearbeitet, namentlich der mehrfarbige Onyx, und eine Fülle vollendeter Schönheit entfalteten die griechischen Künstler auch hier, oft auf dem kleinsten Raume.

Onyxcameo von Athenion: Zeus im Gigantenkampfe.

Einen herrlichen Onyxcameo, einen der schönsten unter allen, die erhalten sind, und glücklicherweise einen von denen, über dessen Echtheit kein Zweifel sein kann, besitzt die Neapler Sammlung. Es ist der, welchen Sie hier abgebildet sehen, und welchen, wie die Inschrift am untern Rande besagt, ein Künstler Namens Athenion geschnitten hat. Die Sage erzählt, wie Sie wissen, daß ein Geschlecht von Riesen, die man sich bald rein menschlich, bald mit hundert Armen, bald mit Schlangenleibern statt der Füße

vorstellte, von den Göttern bekämpft und ausgerottet worden sei; man nannte sie Giganten. Eine Scene aus dieser Sage, Zeus im Gigantenkampfe, stellt unser Cameo dar. Auf feurigem Viergespann stürmt der Gott heran, mit der Linken auf das Scepter gestützt, die Rechte bereit, den vernichtenden Blitzstrahl zu schleudern. Von dem einen Giganten ist bereits erlegt, was Mensch ist an ihm; die Schlangenleiber leben noch fort und bäumen sich empor; der andere ist noch unverletzt und holt mit einer Keule gegen die heransprengenden Rosse aus. „Die Erfindung des Ganzen", so äußert sich ein Kenner, „die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, diese unendlich mannigfaltige Bewegung der Pferde mit der verschiedenen Richtung ihrer Füße, die bestimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den Giganten, verbunden mit einer auf's Höchste getriebenen Vollendung und einer Ausführung im großen, kräftigen Stil, machen diesen Cameo bewundernswerth und einzig in seiner Art. Der Ueberfluß und Reichthum, den man in allen Theilen dieses Gemäldes bemerkt, beweist offenbar, daß dem alten Steinschneider ein großes Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichsten Künstler seiner (oder einer früheren) Zeit zum Vorbilde gedient hat." Angesichts eines solchen Kunstwerkes wird es einigermaßen begreiflich, wie unter dem Studium geschnittener Steine das wahre Wesen der hellenischen Kunst vor Winckelmann's Seele aufgehen konnte.

Nicht minder Vollkommnes haben aber die Griechen in ihren Münzen geschaffen, von denen eine große Anzahl erhalten ist. Bei modernen Münzen ist man zufrieden, wenn man auf der einen Seite ein leidlich getroffenes Porträt des Souverains, mit oder ohne Lorbeer, auf der andern einen Kranz aus Eichenblättern, einen langweilig stilisirten Adler oder ein steifes Wappen mit eben so steifen Wappenhaltern findet. Wie ganz anders bei den Alten! Der naturalistische und doch dabei ideale Zug, der die ganze

bildende Kunst der Hellenen durchdrang, spricht sich selbst in dem bildnerischen Schmucke ihrer Münzen aus guter Zeit aus. Wo irgend ein Adler, eine Eule, ein Löwe als göttliche Symbole dargestellt sind, da haben sie lebensvolle, naturwahre Formen, nichts steif Zurechtgelegtes. Das Beste aber ist dann in der Münzprägung geleistet worden, wenn eine Gemeinde ihrem Stempelschneider aufgab, das Tempelbild der am meisten in ihrer Stadt verehrten Gottheit zum Vorbilde zu nehmen und entweder in ganzer Gestalt, stehend, oder thronend, oder wenigstens den Kopf davon auf ihren Münzen darzustellen. Erst seit Alexander dem Großen fing man an, das Porträt des Herrschers zu prägen. Sie können sich kaum eine Vorstellung davon machen, welche verschwenderische Fülle von Schönheit in diesen einfachen Münzstempeln verbreitet ist. Wenn sich Ihnen einmal die Gelegenheit bieten sollte, ein größeres Werk mit Abbildungen antiker Münzen zu durchblättern oder eine Sammlung von Abdrücken zu sehen, zu Hause und in aller Muße, lassen Sie sie ja nicht vorübergehen. Will man in öffentlichen Sammlungen sich darauf einlassen, so sieht man in der Regel den Wald vor lauter Bäumen nicht; die Zeit ist gewöhnlich viel zu kurz, um alle die Schönheit, die dort vereinigt ist, mit rechtem Bedacht aufzunehmen. Von wie manchem

Silbermünze aus Elis mit dem Kopfe des olympischen Zeus.

Silbermünze aus Syrakus mit dem Kopfe der Quellnymphe Arethusa.

herrlichen Kunstwerke der Alten, das unwiederbringlich verloren ist, klingt uns wenigstens ein leises Echo aus einer schönen Münze entgegen und belebt die dürftigen Schilderungen der alten Schriftsteller. Ich habe Ihnen hier zwei interessante Proben abbilden lassen. Die erste Münze ist in Elis, dem Vororte der olympischen Spiele, zur Zeit des Kaisers Hadrian geprägt. Auf der einen Seite trägt sie das Porträt des Kaisers, auf der andern, wie Sie sehen, einen Kopf des Zeus. Aber von welchem Zeus? Nun, wenn irgend etwas im Stande ist, Ihnen eine entfernte Ahnung von der „edlen Einfalt und stillen Größe" des olympischen Zeus zu geben, den Phidias' Hand gebildet, so ist es diese Münze hier. Denn wenn die Bürger von Elis einen Zeus auf ihre städtischen Münzen prägen ließen, so durfte der Stempelschneider kein anderes Vorbild dazu wählen als das Werk des Phidias. Hier ist nicht das mächtig aufgebäumte Haar der Zeusbüste von Otricoli, sondern schlicht fließen die Locken am göttlichen Haupt hernieder, leise festgehalten durch den darumgeschlungenen Olivenkranz, die innigste Güte und Milde spricht aus diesem tiefen, sanftumflorten Auge. Denn der Zeus in Olympia war nicht der zürnende blitzeschleudernde Gott, sondern der friedselige Beschützer der olympischen Festspiele.

Unter allen griechischen Münzen jedoch ragen durch höchste Schönheit die der reichen griechischen Colonieen in Unteritalien und Sicilien hervor. Darum habe ich Ihnen noch die Vorderseite eines Silberstücks von Syrakus abbilden lassen. Sie zeigt Ihnen das Haupt der von den Syrakusern göttlich verehrten Quellnymphe Arethusa. In edlen Linien ist das Profil geführt, das üppig gewellte Haar ist hinten in ein Netz eingeschlagen, Ohr und Hals ist mit Goldschmuck geziert, Fische umspielen das Ganze, um das feuchte Element anzudeuten, welches die Göttin beherrscht. Welch einen künstlerischen Geschmack muß ein Volk gehabt haben, durch dessen Hände alltäglich solche und ähnliche Geldstücke gingen.

Sechsundzwanzigster Brief.

Daß heiße ich überraschen! Damit ich merke, wie Sie sogleich in dem zu leben anfangen, wovon ich Ihnen schreibe, siegeln Sie mir Ihr Briefchen mit einer wahrhaft künstlerischen Oblate: ein reizendes weibliches Köpfchen in weißem Relief auf blauem Grunde, fast so schön wie unsere Arethusa auf der sicilischen Münze. Ich freue mich herzlich über diese Aufmerksamkeit und danke Ihnen dafür. Sie waren neulich im Theater und haben nach langer Zeit wieder Goethe's Iphigenie gesehen, und Ihre Freundin, die mit Ihnen war, ist, wie Sie mir schreiben, so sehr entzückt gewesen von den „plastischen" Bewegungen der Darstellerin. Sie meinen doch nun, Sie verstünden etwas von der Plastik; aber was Ihre Freundin eigentlich mit den plastischen Bewegungen hat sagen wollen, das ist Ihnen doch nicht aufgegangen, wiewohl Sie etwas Unbestimmtes nachgefühlt haben. Wer weiß, ob ihre Freundin sich selbst etwas recht Klares dabei gedacht hat? Es giebt eine Reihe von Kunstausdrücken, die wir unendlich oft in ästhetischen Unterhaltungen hören müssen, und die das Unglück haben, daß Jeder, der sie braucht, eine andere Vorstellung damit verbindet. Subjetiv und objectiv! Was haben diese beiden Worte schon erdulden müssen, welche Masse von Begriffen ist schon in sie hineingefüllt worden! Leider sind es besonders die Künstler von Fach, die, so wie die Jäger, die Schiffer, förmlich ihren eignen Jargon sprechen, den kein anderer Mensch versteht, und von dem sie sich auch nicht abbringen lassen. Als ich kürzlich mit einem bedeutenden Maler über die Parthenonsculpturen sprach, rühmte ich auch die unendliche Mannigfaltigkeit der Motive in der Gewandung der weiblichen Figuren, während der andere gerade einen großen Mangel von Motiven darin beklagte. Tags darauf fanden wir uns vor den Gypsabgüssen wieder und hier entdeckte ich denn, daß er unter

Motiv etwas ganz anderes verstand als ich. Zu diesen so sehr mißhandelten Worten gehören nun auch folgende vier: naturalistisch, idealistisch, realistisch, plastisch. Da lese ich eben in einer trefflichen Aesthetik: „In der Plastik ist der Naturalismus Curiosität oder Entartung.“ Ich traue meinen Augen nicht recht! Der Naturalismus ist ja gerade der höchste Vorzug der hellenischen Plastik! Es liegt doch nicht etwa ein häßlicher Druckfehler vor? Nein, Alles in Ordnung. Endlich klärt mich der Zusammenhang auf, daß mein Aesthetiker unter Naturalismus jene häßliche Nachahmung der Wirklichkeit versteht, die andere Leute, wie mir scheint viel richtiger, Realismus, crassen oder platten Realismus nennen. Sie werden, liebe Freundin, mit solchen Ausdrücken in ästhetischen Gesprächen fortwährend in's Gedränge gerathen, wenn Sie sich nicht gewöhnen, eine ganz bestimmte, klare Vorstellung damit zu verbinden, von der Sie nicht abgehen dürfen und die Sie im Nothfall vertheidigen und zur gegenseitigen Verständigung entwickeln können. Lassen Sie mich Ihnen heute dabei ein wenig zur Hand gehen.

Alle Plastik hat einen doppelten Ausgangspunkt; entweder schaut sie ein Ideal und sucht dies in Stoff und Form zu verkörpern, oder sie ergreift die Wirklichkeit und steigert diese zum Ideal. Den ersten Ausgangspunkt nennen Sie getrost idealistisch; ihn nimmt die Plastik bei allen Götterbildern, kann aber dann immer noch verschiedene Wege einschlagen. Wenn die Aegypter ihren Sonnengott als einen Löwen mit aufgesetztem menschlichen Haupte, die Griechen dagegen ihren Apollon rein menschlich als einen herrlichen Jüngling darstellten, so hängt das nicht sowohl mit der künstlerischen, als vielmehr mit der religiösen Anschauung dieser Völker zusammen, wiewohl nicht zu verkennen ist, daß eben gerade die griechische Religion durch ihre rein menschliche Auffassung der Götter die bildende Kunst ungemein gefördert hat. Keine Kunst, die religiöser, und keine Religion, die künst-

lerischer angelegt wäre, als die hellenische. Wenn aber die Aegypter ihre wunderbaren Mischgestalten auch noch starr und steif nach einem bestimmten Schema bildeten, die Assyrer die ihrigen stilisirten, die Griechen dagegen von vorn herein auch in den rohesten Bildungen doch die lebendige, wahrhaftige Natur wiederzugeben sich bemühten, so hat dies nichts mehr mit der Religion zu thun, sondern ist etwas rein Künstlerisches, und dieses gesunde, verständige Bestreben der hellenischen Kunst wüßte ich nicht treffender zu bezeichnen als mit dem Namen naturalistisch. In diesem Sinne enthält das Wort keinen Tadel, sondern das höchste Lob. Auch die griechische Kunst hat ja bisweilen, freilich nicht unter ihren Göttern, wunderliche Mischgestalten geschaffen. Denken Sie an die Kentauren, halb Roß, halb Mann, an die Giganten, halb Mann, halb Schlange, an die phantastischen Seeungeheuer, die in einem Fischschweif auslaufen, während der Vorderleib bald Stier oder Pferd, bald Löwe oder Panther war. Aber auch sie sind so naturwahr, die Formen des einen Theiles so außerordentlich geschickt in die des andern übergeleitet, daß der Beschauer sich fast versucht fühlt, an die Möglichkeit der Existenz solcher Geschöpfe zu glauben, was bei den Sphinxen der Aegypter noch Niemandem in den Sinn gekommen ist. Nun ist aber die Kunst mit dem Naturalismus noch nicht zufrieden; sie begnügt sich nicht damit, um einen Apollon zu bilden, irgend einen bestimmten, jugendlich männlichen Körper mit allen Zufälligkeiten seiner individuellen Gestalt nachzuahmen, sondern sie schafft frei und selbstständig aus der Phantasie, aber doch nach den Gesetzen der Natur, eine hoch über die Wirklichkeit erhabene Gestalt, die von allem Unwesentlichen und Zufälligen gereinigt und befreit ist, und verleiht ihr durch Handlung, Bewegung, Gesichtsausdruck die der dargestellten Gottheit eigenthümlichen Charakterzüge. Dannecker hat von der einen männlichen Figur im Westgiebel des Parthenon gesagt, ihre

Gestalt erscheine wie von der Natur abgeformt, und doch habe man nie im Leben das Glück, solchen Formen zu begegnen. Dieses Wort werden Sie nun leicht verstehen. Das plastische Idealbild der hellenischen Kunst hat einen idealistischen Ausgangspunkt, es ist durch und durch naturalistisch gebildet, aber in einer hoch über die Wirklichkeit erhabenen, idealisirten Natur.

Polyklet, auch ein großer Bildhauer des Alterthums und ein Zeitgenosse des Phidias, schuf fast gar keine Götterbilder, sondern er bemühte sich ein gewisses Muster des menschlichen Körpers aufzufinden und plastisch darzustellen. Er glaubte es endlich erreicht zu haben in einer kräftigen, ruhigstehenden Jünglingsfigur, die einen Speer auf der Schulter trug. Die Künstler nannten diese Statue den Kanon oder die Richtschnur und studirten später die Proportionen des menschlichen Körpers daran, die auf's Feinste darin beobachtet waren. Was meinen Sie wohl, daß Polyklet's Kunst für einen Ausgangspunkt hatte? Nun einfach einen realistischen. Er knüpfte an die wirkliche Erscheinung an, schuf aber nicht minder idealistisch als Phidias, nur in ganz anderer Weise. Dieser suchte ein geistiges Ideal zu verwirklichen, Polyklet ein körperliches Ideal zu finden, ganz abgesehen von allem geistigen Inhalt.

Stellt die Plastik eine bestimmte, wirkliche Persönlichkeit dar, so schafft sie ein Porträt. Einen Ausgangspunkt, der realistischer wäre, kann man sich nicht denken; der Künstler will ein einzelnes Individuum in seiner ganzen bestimmten Eigenthümlichkeit nachbilden. Und doch, auch der gute Porträtbildner kann und muß idealistisch verfahren. Wie er dies anfängt, kann ich Ihnen nicht besser deutlich machen, als indem ich Sie an die Photographie erinnere. Sollte es Ihnen noch nicht begegnet sein, daß Ihnen eine Freundin eine Photographie von sich zeigte, die etwa zwei oder drei Jahre früher, nein, was sage ich, zwei oder drei Tage

früher gefertigt war, und bei deren Anblick Sie verwundert fragten: „Sollst Du das sein?“ Und in einem Gypsrelief oder einem Oelbilde, das die Hand eines geschickten Künstlers vor zehn Jahren geschaffen, sind Ihre Züge noch heute auf den ersten Blick zu erkennen. Wie erklärt sich das? Die Photographie schafft ein crass realistisches Porträt, mit peinlicher Treue giebt sie die unwesentlichsten und vorübergehendsten Züge einer Persönlichkeit, wie sie gerade auf dieser Altersstufe gestaltet waren, ja sogar ungünstige Zufälligkeiten wieder, die in der augenblicklichen Gemüthsverfassung während der photographischen Aufnahme ihren Grund hatten. Der Künstler dagegen schafft, und dabei braucht er keineswegs zu schmeicheln, ein idealisirtes Porträt, er liest aus den Zügen nur das Wesentliche und Bleibende heraus und vereinigt dies zu einem Bilde, das im Augenblicke, aber eben so gut noch nach Jahren seine Geltung hat. Die Photographie hat einen eminenten Werth, wo es auf eine treue Abbildung von Gegenständen ankommt, sie hat sich auch um die Kunst bereits hochverdient gemacht, indem sie wohlfeile und correcte Nachbildungen von Stichen, Statuen, Gebäuden lieferte und so auch dem Unbemittelten Gelegenheit gab, sich ein eignes kleines Museum anzulegen in der bescheidenen Form eines Album, und sie wird im Dienste der Naturwissenschaften und der Gewerbe ohne Zweifel von einer noch unberechenbaren Bedeutung sein. Aber ein wahrhaft künstlerisches Porträt vermag sie nimmermehr herzustellen, und ich bin fest überzeugt, daß die Zeit nicht mehr fern ist, wo die wahrhaft Gebildeten unter den Wohlhabenden wieder ein gemaltes Porträt einer Photographie vorziehen werden.

Gelingt es einem Künstler, ein Bildwerk zu schaffen, worin sich Idee und Form, Seele und Körper durchaus decken, so „daß das ganze Innere im ganzen Aeußern völlig und deutlich erscheint, daß im Leibe nichts gleichgültig und müßig, in der Seele nichts

verborgen oder der Ahnung überlassen bleibt, sondern daß Alles klar hervortritt und die Erscheinung ganz von der Idee durchleuchtet wird", so nennt man ein solches Bildwerk im besonderen und engeren Sinn plastisch. In dieser Bedeutung ist dann das Wort auch auf Leistungen anderer Künste übertragen worden, die dieselbe Harmonie von Geist und Materie, dieselbe Durchdringung und Sättigung von Idealität und Realität zeigen. So nennt man mit Recht viele Gedichte Goethe's plastisch, auch Raphaels Sixtinische Madonna hat in demselben Sinne etwas im hohen Grade Plastisches, von einer Musik wie in Mozarts G-Moll-Symphonie können Sie ebenfalls sagen, daß sie plastisch sei, in der Redekunst legen wir Werth auf plastische Gleichnisse, der Bau des hellenischen Tempels hat gewiß etwas Plastisches, ja sogar von einem Menschen wie Lessing dürfen wir sagen, er sei eine plastische Persönlichkeit gewesen, und einem Meister der Schauspielkunst wie Devrient wird Niemand plastische Bewegungen absprechen. Freilich wird nun gerade wegen dieser scheinbaren Elasticität des Ausdrucks großer Unfug damit getrieben. Der Eine ist mit seinem plastisch bei der Hand bei Allem, was ihn irgendwie an die classische Antike gemahnt, der Andere rühmt die Gestalten in den Erzählungen von Jeremias Gotthelf oder in Fritz Reuters „Ut mine Stromtid" als plastisch, weil sie in ihrem Aeußeren, ihren Reden und Handlungen so meisterlich geschildert sind, daß man sie in Fleisch und Blut vor sich zu sehen meint, ein Dritter declamirt gleich über jede leidlich graziöse Bewegung oder jede theatralisch herausfordernde Stellung, daß sie etwas „überaus Plastisches" habe. Ich wäre doch neugierig zu erfahren, was denn eigentlich Ihre Freundin unter den „plastischen" Bewegungen verstanden hat. Examiniren Sie sie doch einmal darüber; wenn Sie meinem heutigen Briefe recht aufmerksam gefolgt sind, so haben Sie ein Recht dazu!

Siebenundzwanzigster Brief.

Wir kommen heute zur Malerei, liebe Freundin. Ich weiß, daß Sie sich ganz besonders darauf freuen, weil Sie sich ja selbst in dieser Kunst ein wenig versucht haben. Lassen Sie mich auch hier wieder, wie bei der Architektur und Plastik, mit einem geschichtlichen Ueberblicke beginnen.

Auch in der Malerei haben zuerst die Griechen Vollendetes geleistet. Es ist uns zwar nichts mehr von den großen Wandgemälden des Polygnot erhalten, womit dieser geniale Künstler, ein älterer Zeitgenosse des Phidias, die öffentlichen Gebäude Athens schmückte, auch nichts von den Staffeleibildern der späteren großen Maler Griechenlands. Aber wir können uns wenigstens aus den zahlreichen Wandmalereien der verschütteten und wieder ausgegrabenen Städte am Vesuv, Herculanum und Pompeji, aus den schönen Darstellungen auf griechischen bemalten Vasen, die man in vielen Städten Italiens, Griechenlands und Kleinasiens gefunden hat, wohin sie als Handelsartikel von Athen aus gekommen waren, und endlich aus den herrlichen Mosaikfußböden, besonders dem schönsten Mosaik der Welt, der im Jahre 1831 in Pompeji ausgegrabenen Alexanderschlacht, eine schwache Vorstellung von der hohen Stufe machen, auf welcher die hellenische Malerei stand. Denn wenn die pompejanischen Wandgemälde und die griechischen Vasenbilder von schlichten Handwerkern herrühren, wie mögen da erst die griechischen Künstler gemalt haben! Auch die Beschreibungen von Gemälden, die wir bei alten Schriftstellern finden, und ein Blick auf die Bildhauerei der Griechen lassen uns vermuthen, daß die Malerei hinter den übrigen bildenden Künsten nicht zurückgestanden haben wird. Die Alten malten, wie wir, entweder al fresco, d. h. auf den frischen, nassen Stuckbewurf

der Wandfläche, oder sie schufen Staffelbilder, die mit Wasserfarben auf eigens dazu präparirten Holztafeln oder auch mit Wachsfarbe (in enkaustischer Manier) hergestellt wurden. Oelmalerei kannten sie nicht; diese wurde erst im Mittelalter erfunden, verdrängte aber dann sehr bald wegen ihrer großen Vortheile die antike Wachsmalerei. Erst in neuerer Zeit ist überhaupt die eigenthümliche Technik der letzteren wieder aufgeklärt worden. Unter den Frescomalern überragte alle anderen Polygnot, dessen berühmteste Schöpfung zwei große Wandgemälde in einer offenen Promenadenhalle zu Delphi waren: die Zerstörung von Troja und die Unterwelt. Unter den Tafelmalern waren die bedeutendsten Zeuxis und Parrhasios, sodann der größte Maler des Alterthums überhaupt, Apelles, der eine Zeit lang Hofmaler Alexanders des Großen war, und endlich sein Zeitgenosse Protogenes. Es würde Ihnen wenig nützen, wollte ich Ihnen erzählen, was wir über einzelne Werke dieser Künstler noch wissen. Was helfen alle Beschreibungen, wo uns die Anschauung für alle Zeiten unwiederbringlich verloren ist? Nur das gefeiertste Werk der antiken Malerei will ich Ihnen noch nennen, weil es im Alterthum etwa dieselbe Stelle einnahm, wie in der modernen Malerei Raphaels Sixtinische Madonna. Dies war die Aphrodite Anadyomene von der Hand des Apelles. Anadyomene bedeutet die Emportauchende; das Bild stellte die Göttin der Liebe in dem Augenblicke dar, wie sie, die doch der Sage nach aus dem Schaume des Meeres geboren war, dem Wasserschooß entsteigt und ihr triefendes Haar mit beiden Händen ausdrückt. So viel man aus den Urtheilen der alten Schriftsteller und den anmuthigen griechischen Epigrammen schließen darf, die sich auf dies Bild beziehen, muß es von hinreißender Schönheit gewesen sein. Von den letzteren wenigstens will ich Ihnen eines in wörtlicher Uebertragung mittheilen. Es lautet:

Als Kypris einſt dem Meeresſchooß entſtiegen war,
Noch rieſelte der weiße Schaum an ihr herab,
Da ſah Apelles ſie, ſchön und begehrenswerth,
Und nicht gemalt, nein, lebend ſtellte er ſie da.
Mit zartem Finger preßt ſie aus das naſſe Haar,
Geheime Sehnſucht leuchtet aus dem Auge ihr,
Und wie ein reifend Aepfelpaar der Buſen ſchwillt,
Athene ſelbſt und Hera werden nun geſtehn:
O Zeus, wir unterlagen beide in dem Streit.

Die letzten beiden Zeilen beziehen ſich natürlich auf die bekannte Sage vom Urtheil des Paris. Das Bild ſtand urſprünglich in einem Tempel auf der Inſel Kos, wurde aber ſpäter vom Kaiſer Auguſtus, wie ſo viele andere Kunſtwerke, nach Rom gebracht.

Nachdem in den Umwälzungen der Völkerwanderung die Künſte des Alterthums zu Grunde gegangen und Barbarei und Geſchmackloſigkeit an ihre Stelle getreten waren, mußte, als die politiſchen Wogen ſich wieder ebneten, auch die Malerei geradezu wieder von vorn anfangen, wozu auch weſentlich der Umſtand beitrug, daß man überall, wo ſich noch Denkmäler antiker Kunſt fanden, dieſelben nur als Erinnerungen einer heidniſchen Zeit betrachtete und ignorirte, wenn man ſie nicht im fanatiſchen Glaubenseifer zertrümmerte. Dies rächte ſich ſo, daß eine Reihe von Jahrhunderten dazu gehörte, ehe die Malerei aus den ſtarren Formen der byzantiniſchen Kirchenmalerei ſich herausarbeitete und eine ſelbſtſtändigere Geſtaltung gewann. Conſtantinopel war als Sitz des römiſch-chriſtlichen Kaiſerthums auch lange Zeit hindurch der einzige Sitz der byzantiniſchen Kirchenmalerei geweſen. Ihre wahre Heimath und Blüthe ſollte dieſe Kunſt aber in Italien finden, und dieſes Aufblühen ging auch hier wie in der Plaſtik mit dem wieder erwachenden Studium der antiken Kunſtwerke Hand in Hand. Schon im 15. Jahrhundert waren beſonders in der toskaniſchen und umbriſchen Schule und außerdem durch

manche eigenartige Künſtlererſcheinung, wie Fieſole, die Wege für den neuen Aufſchwung geebnet worden. In das 16. Jahrhundert aber fällt das goldene Zeitalter der modernen Malerei, und die größten Meiſter reihen ſich in dieſer unvergleichlichen Epoche eng aneinander.

Es ſind vier Schulen, in denen alle die großen Maler dieſer Zeit zuſammenſtehen, die der Florentiner, der Römer, der Lombarden und der Venetianer. Der große Stifter der Florentiner Schule, an den ſich eine Menge von Schülern anſchloß, war Lionardo da Vinci, 1452—1519, eine jener glücklichen Erſcheinungen, welche die Natur mit allen denkbaren menſchlichen Vollkommenheiten ausgeſtattet hatte, ebenſo ausgezeichnet als Gelehrter, Dichter, Ingenieur, wie als vielſeitiger Künſtler. Mit vollendeter Meiſterſchaft beherrſchte er die Form, die großartige nicht minder, wie die anmuthige; von größter Sorgfalt ſind die Conturen, von zartem Schmelz das Colorit, voll Leben und Geiſtestiefe der Ausdruck ſeiner Geſtalten. Sein berühmteſtes Werk — brauche ich es Ihnen noch zu nennen? Hundertmal haben Sie den vortrefflichen Stich Raphael Morghens bewundert, den dieſer Künſtler nach dem Abendmahle Lionardo's, welches ſich im Speiſeſaale der Dominicaner zu Mailand befindet, gefertigt hat, hundertmal ſchon ſind Sie verſunken geweſen im Anſchauen dieſes einzigen Bildes. „Einer unter Euch wird mich verrathen!“ Dies Wort iſt eben über die Lippen des Herrn gegangen und hat eine tiefe, leidenſchaftliche Bewegung im Kreiſe der Jünger hervorgerufen, die in den wunderbar ſchönen Köpfen und namentlich auch in den Händen der einzelnen Geſtalten zum mannigfaltigſten Ausdrucke kommt. Neben Lionardo ſteht Michel Angelo, den Sie nun ſchon als Bildhauer und Architekten kennen, als Mitbegründer der neuen Zeit. Derſelbe kühne und gewaltige Geiſt, der ſeine architektoniſchen Entwürfe und plaſtiſchen

Werke erfüllte, lebte auch in den großen Gemälden, die er schuf, namentlich in seinen großen Fresken. Er hat in der Malerei das Vollendetste geleistet, wiewohl er sich selbst, wie Sie sich erinnern, in der Bildhauerei für größer hielt.

Als der Senat von Florenz den Rathhaussaal mit einem Wandgemälde aus den Kämpfen der Republik schmücken wollte, wurden Lionardo da Vinci und Michel Angelo mit Entwürfen dazu beauftragt. Der erste stellte in seinem schönen Carton ein Reitergefecht um eine Fahne dar; allgemeines Aufsehen aber machte der Carton des Michel Angelo; er hatte die Scene gewählt, wie eine Schaar florentinischer Soldaten, die sich eben mit Baden vergnügt, plötzlich vom Feinde aufgeschreckt wird. Die Meisterschaft in der Darstellung der schwierigsten Körperbewegungen und Verkürzungen machte außerordentliches Aufsehen, und von weit und breit kamen die Künstler Italiens herbeigeströmt, um dieses Wunderwerk zu studiren. Leider sind beide Cartons verloren gegangen, und nur durch unzuverlässige Kupferstiche ist eine ungefähre Idee davon zu erhalten. Das eigentliche Meisterwerk Michel Angelo's, welches zu bewundern auch unserer Zeit noch gestattet ist, sind die berühmten Deckengemälde in der Sixtinischen Capelle in Rom, ohne Zweifel das großartigste Denkmal der Malerei überhaupt. Es sind darin, auf den Messias hindeutend, Propheten und Sibyllen, sowie eine Reihe von Erzählungen des alten Testaments, die Vertheilung der Himmelskörper, die Erschaffung Adams, die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther, dargestellt; alle Figuren zeichnen sich durch eine Hoheit und Erhabenheit aus, wie sie kein anderer Maler wieder zu erreichen im Stande gewesen ist und kein Beschauer je zu erschöpfen im Stande sein wird. Lassen Sie sich, wenn Sie die Kupferstiche vor sich liegen haben, nicht zurückschrecken durch den Ernst in diesen Gestalten, der für das weibliche Gemüth manchmal etwas Furchtbares

haben mag. Versenken Sie sich in das Wesen dieser Propheten und Sibyllen, die in ihrer Brust das kommende Geschick tragen, weil sie mit tiefstem Gefühl für die Schäden der Gegenwart und die Sündhaftigkeit ihres Geschlechts den reinsten Willen und die stärkste Kraft vereinen, einen besseren Zustand herbeizuführen.

Im hohen Alter übernahm Michel Angelo den Auftrag, das jüngste Gericht an der Altarwand der Sixtinischen Capelle zu malen. Raphael war bereits als glänzendes Gestirn am Kunsthimmel aufgegangen, und sein Ruhm spornte Michel Angelo's Genie, etwas zu schaffen, was Allen, selbst dem berühmten Nebenbuhler unmöglich sei. Da entstand sein jüngstes Gericht, und es ist in der That darin ein so dämonischer und titanenhafter Geist entfesselt, eine solche Kenntniß des menschlichen Körpers, eine solche Meisterschaft in den schwierigsten Wendungen desselben bewiesen, daß man aus diesem Grunde lange Zeit dieses Bild als sein bestes überhaupt gelten ließ. Man vergaß eben, daß nicht der Ausdruck maßloser, stürmischer Leidenschaften, nicht die wissenschaftliche Gelehrtheit und die Ueberwindung auffallender Schwierigkeiten das Hauptforderniß eines großen Kunstwerkes sind, sondern daß ruhige, maßvolle Schönheit ihnen stets voransteht, und diese hat er eben hier seinem Streben nach dem Ungeheuren und noch nicht Dagewesenen geopfert. Darum wurden auch seine Nachahmer, die den Werth seiner Leistungen blos in kühnen Gedanken und in der Darstellung schwieriger Stellungen suchten, bald bloße Manieristen, und die florentinische Schule verfiel am schnellsten.

An der Spitze der römischen Schule stand der größte Maler aller Zeiten und Völker, Raphael Sanzio aus Urbino. Raphael war von der Natur zum Maler geschaffen. Mit Recht läßt Lessing in seiner Emilia Galotti den Maler Conti sagen: „Meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre

geboren worden?" Was als das Wunderbarste in seiner ganzen Erscheinung gelten muß, das ist jene vollkommene Harmonie aller geistigen Anlagen, in welcher keine Seite besonders hervortritt, sondern alle Seiten im edelsten Gleichmaß in einander fließen. In seinen Werken begegnet uns wieder jene „edle Einfalt und stille Größe", welche die Blüthezeit der hellenischen Kunst charakterisirt. Raphael ging aus der umbrischen Schule hervor, wandte sich später nach Florenz, wo auch ihn, wie so viele andere Künstler, die Cartons Lionardo's und Michel Angelo's zu begeistertem Studium hinrissen, und folgte endlich im Jahre 1508 dem Rufe des Papstes Julius II. nach Rom. Seine Thätigkeit in Rom bildete denn nun auch die Epoche seiner höchsten Meisterschaft. Zunächst bekam er den Auftrag, die Gemächer (stanzo) des Vatican mit Gemälden zu schmücken, und so entstanden seit 1508 die berühmten Raphael'schen Stanzen, die Sie gewiß schon oft in guten Stichen gesehen haben. Die schönsten darunter und zugleich diejenigen, die Raphael wirklich zum größten Theile mit eigner Hand ausführte, sind die Disputa, eine Versammlung von Kirchenvätern und Bischöfen unter dem Schutze Christi und des heiligen Geistes, die Schule von Athen, eine Versammlung von Philosophen des Alterthums, in ihrer Mitte Platon und Aristoteles, der Parnaß, Apollon von den Musen und berühmten Dichtern alter und neuerer Zeit umgeben, und die vier Gestalten der Theologie, Poesie, Philosophie und Justitia. In den späteren seit 1511 geschaffenen Stanzen, die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, Attila vor Rom und andern, tritt mehr und mehr die Hand der ausführenden Schüler hervor. Mit Aufgaben überhäuft, mußte sich Raphael allmählich darauf beschränken, nur die Cartons zu den Gemälden zu entwerfen. Neben den Stanzen stehen an zweiter Stelle die zehn Tapeten, zu denen Raphael von 1513 an im Auftrage Leo's X. die Cartons entwarf,

und die dann zu einer Wandbekleidung der Sixtinischen Capelle in Flandern gewebt wurden. Sie stellen die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte dar. Erinnern Sie sich nicht, jene kostbaren Bilder, den Tod des Ananias und die Predigt des Paulus in Rom gesehen zu haben? Blos von Raphael entworfen und von seinen Schülern ausgeführt ist auch die sogenannte „Bibel Raphaels", eine Reihe von Scenen des alten Testaments, welche die Loggien des Vatican schmücken, und die herrliche Fabel der Psyche an der Decke der Villa Farnesina.

Durch reinste Lieblichkeit und den Ausdruck bald der holdesten Jungfräulichkeit, bald edler mütterlicher Würde sind besonders die zahlreichen Madonnenbilder Raphaels berühmt; er hat deren in seinem Leben etwa fünfzig geschaffen. Die Krone von allen ist unstreitig seine Sixtinische Madonna, ursprünglich das Altarbild der Kirche S. Sisto zu Piacenza, jetzt die Perle der Dresdner Gemäldesammlung. Sie steht einzig da durch die hehre Majestät im Antlitz, wie sie der Idee einer Himmelskönigin und der Mutter des Weltheilands entspricht, vereint mit dem Ausdruck der Zartheit und Demuth der Erdenjungfrau, welche, im Vollglanz des Himmelslichtes und umringt von den sie preisenden Engelchören, es kaum fassen kann, so hoher Gnade gewürdigt zu sein. Mit derselben genialen Auffassung hat Raphael das Jesuskind in kindlicher Grazie und Leichtigkeit, aber ohne kindische Nachlässigkeit vielmehr mit einem Ernst und einer Geistigkeit in den Zügen dargestellt, als würde das Gemüth schon jetzt vom Gedanken der Erlösung des Menschengeschlechtes bewegt. In gläubiger Inbrunst und Zuversicht kniet der heilige Sixtus nieder, um als oberster Hirt Fürbitte einzulegen für seine Gemeinde, er richtet, der Erhörung gewiß, den Blick fest auf die himmlische Erscheinung, während die heilige Barbara mit jungfräulicher Schüchternheit, wie vom Himmelsglanz geblendet, nach unten blickt, als wollte sie der

harrenden Menschheit das nahende Glück, von dessen Gegenwart sie beseligt ist, verkünden. Die zurückgeschobenen Vorhänge, welche das Bild auf beiden Seiten begrenzen, tragen nicht wenig dazu bei, die Mutter mit dem Kinde wie eine aus Himmelsglanz geheimnißvoll hervorbrechende Offenbarung erkennen zu lassen, und auf das schönste wird das Bild nach unten abgeschlossen durch die beiden lieblichen Engelknaben, welche auf die leichte Brüstung sich auflehnen, wartend auf die Ankunft der sanft herabschwebenden Gruppe.

Statt der zahlreichen übrigen Madonnenbilder, die Sie oft in Stichen sehen können, der Madonna della sedia, der Vierge aux candelabres, der belle jardinière, der Madonna di spazeggio und andern, habe ich Ihnen lieber eine der seltener abgebildeten aus der späteren Zeit des Meisters zeichnen lassen. Es ist die Madonna Franz' des Ersten im Louvre zu Paris, die Raphael 1518 für den König von Frankreich malte. Aber auch an ihr können Sie die Feinheit, Anmuth und Lieblichkeit der Linien und Formen, die vollendete Harmonie der Gestalten, die zu einem wohlklingenden Accord verschmelzen, den seligen Frieden und die göttliche Heiterkeit erkennen, welche auf allen Raphael'schen Compositionen ruht. Das Christkind hat sich aus seiner Wiege erhoben, und seine Mutter mit zärtlicher Sorgfalt, mit verehrungsvoller Liebe halb knieend zu ihm sich niederbeugend, ist im Begriff, es zu empfangen und in die Arme zu nehmen. Der heilige Joseph schaut mit väterlicher Freude in stiller Betrachtung auf die seiner Obhut Anvertrauten, er steht bescheiden im Hintergrunde. Im Vordergrunde aber kniet Elisabeth, die Hände des kleinen Johannes zur Anbetung des göttlichen Kindes faltend, und während der eine der beiden Engel Blumen über das Christkind streuet, das ja der Menschheit ein neu aufblühendes Leben zu bringen bestimmt ist, faltet der andere Engel die Hände über der Brust und schaut voll innerer Freudigkeit sich um, als wollte er sprechen: „Kommt

Alle und sehet!" Alle Bewegung, Handlung, Aufmerksamkeit der Personen concentrirt sich auf das Jesuskind; dieses bildet den Mittelpunkt des Gemäldes und mit der Mutter, die es aufhebt und in ihre Arme zu schließen im Begriff steht, die bedeutendste Gruppe. Nach dem Gesetz der Zweitheilung entspricht dieser Gruppe eine zweite, Elisabeth mit dem Johanneskinde, die in ihrer bescheidenen Situation die beiden Hauptpersonen um so mehr hervortreten läßt. Wiederum steht der Elisabeth auf der linken Seite Joseph auf der rechten Seite gegenüber und bringt zu den Frauen und Kindern die würdige Mannespersönlichkeit, zu der anbetenden Verehrung die betrachtende Freude. Und der Figur Josephs entspricht wieder auf der andern Seite der Engel mit den Blumen, und der zweite Engel kommt in die Mitte, den bescheidenen Hintergrund bildend für das vor ihm stehende Christkind. Das ist vollendete Composition: die edelste Einfachheit in der Zusammenstellung, und doch welch' ein reiches Leben von idealer Wahrheit!

Auch in der Porträtmalerei behauptet Raphael einen hervorragenden Platz. Sollten Sie nie die berühmte Frauengestalt abgebildet gesehen haben, die man gewöhnlich mit dem Namen der Fornarina, der Geliebten Raphaels bezeichnet, oder das reizende Brustbild eines Jünglings, welches für das Selbstporträt des Künstlers gilt? — Nach Raphaels Tode übernahm den künstlerischen Nachlaß des Meisters sein Lieblingsschüler Giulio Romano 1492—1546, der schon bei Lebzeiten Raphaels die Fabel der Psyche gemalt hatte, und brachte die noch unvollendeten Arbeiten zur Ausführung. Er ist auch als selbstständiger Meister berühmt geworden; besonders zogen ihn die heiteren Regionen der griechischen Mythologie an.

Der vorzüglichste Meister der lombardischen Schule ist Antonio Allegri 1494—1534, von seiner Vaterstadt gewöhn-

lich Correggio genannt. Er war vor Allem Meister in der Darstellung des Affects, der sinnlichen und geistigen Erregung. Schmerz und Wonne, Wehmuth und Entzücken hat er mit bewundernswürdiger Vollendung dargestellt. Dabei entdeckte er eigentlich erst den eigenthümlichen Reiz des Lichtes im Colorit und erzielte durch Reflexe und Helldunkel eine bis dahin ungeahnte Wirkung. Endlich wandte er auch die Verkürzungen mit der größten Virtuosität an. Freilich vernachlässigte er in diesem dreifachen Streben nicht selten die Hoheit und den Adel, ja selbst die Correctheit der Formen und die schöne, harmonische Anordnung der Gestalten. Unter seinen Wandgemälden sind die bedeutendsten die Malereien in den Kuppelgewölben der St. Johanniskirche und des Domes in Parma. In dem letzteren war es namentlich, wo er durch seine Verkürzungen alle Schranken der Kunst in kecker Weise durchbrach. Hier ist jede Erinnerung an den gegebenen architektonischen Raum beseitigt; man meint nicht in eine geschlossene Kuppel, sondern in den freien Aether emporzublicken; die Gestalten schweben aufwärts, aber man sieht von ihnen nur die unteren Partieen, Oberkörper und Gesicht ist oft in geradezu unschöner Verkürzung behandelt. Von den Staffeleibildern Correggio's besitzt wohl die Dresdner Gallerie die beiden bedeutendsten, die büßende Magdalena, die freilich nichts von einer Büßerin hat, und die hochberühmte heilige Nacht, die Geburt des Christkindes. Das biblische Wort: „Und das Licht schien in der Finsterniß" hätte nicht schöner dargestellt werden können; ein heller Glanz geht von dem neugeborenen Kinde aus, die Eltern nehmen Theil an dem Lichte, während die Hirten im Halbdunkel in ein entzücktes Anschauen versunken sind und der letzte Strahl der Sonne am schwarzen Saume des Gebirges erlischt. Die Schule des Correggio verfiel in die ärgste Manier. Die Schüler wollten den Meister in seinen Lichteffecten, seinen Verkürzungen noch über-

bieten, und was bei ihm naive Anmuth gewesen war, das wurde bei ihnen zur süßlichen Ziererei.

Der erste große Meister der venetianischen Schule ist Tizian, der in seinem fast hundertjährigen Leben, 1477—1570, eine Fülle der prächtigsten Bilder geschaffen hat. Die eigenthümliche Stärke Tizians und seiner Schule beruht in der energischen Schönheit der Farben und zwar der Localfarben; bei Correggio ist es das Verhältniß der Farben untereinander, ihre zarte feine Abstufung, wodurch das Colorit so zauberhaft auf uns wirkt. Dabei sind die Venetianer im Gegensatz zu allen übrigen Malern ihrer Zeit Realisten. Nicht große Gedankentiefe erfüllt ihre Werke, sondern sie gehen in naiver Lust des Daseins von der lebensfrischen Wirklichkeit aus und verklären sie allerdings zu hoher, idealer Schönheit. Das menschliche Leben in seinen glanzvollsten, heitersten Momenten darzustellen, in sich befriedigt, in der Gesundheit und Fülle seiner sinnlichen Existenz, dies ist dem Meister Tizian vorzüglich gelungen. Aber Sie dürfen nicht glauben, daß es ihm an Charakteristik fehle. Gleich eins seiner frühesten Gemälde, der Zinsgroschen, ebenfalls eine Zierde der Dresdner Galerie, zeigt eine sehr schöne Charakteristik des Heilandes, wie er, unbeirrt von der Arglist des Fragenden, fest und ruhig, voll majestätischer Würde und in derselben doch die herablassende Milde nicht verleugnend, die treffende Antwort ertheilt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist!“ Auch von den Madonnenbildern und den mythologischen Darstellungen Tizians besitzt das Museum Dresdens zwei wahre Perlen, die Madonna, der sich demüthig eine Jungfrau naht, welche Petrus heranführt, und jene herrliche, auf einem Ruhebett leicht und edel hingegossene Frauengestalt, welche ein Amor bekränzt, während ein junger Mann zu ihren Füßen die Laute spielt. Sie kennen sie gewiß unter dem Namen der Venus Tizians. Unter den

Porträtmalern nimmt Tizian eine der ersten Stellen ein. Von der vollendetsten Schönheit und doch dabei individuell aufgefaßt, ist das herrliche Frauenbild, welches man gewöhnlich „die Geliebte Tizians" nennt, und sodann die „Tochter Tizians", jene edle jugendliche Frauengestalt, welche mit beiden Händen eine Fruchtschale emporhebt.

Ihre zweite Jugend erlebte die venetianische Schule, während

die übrigen Schulen Italiens verfielen, mit Paolo Caliari, nach seiner Vaterstadt Verona gewöhnlich Paul Veronese genannt, 1528—88, der in behaglicher Breite und Mannigfaltigkeit das Leben der Zeit und der reichen mächtigen Stadt, der er angehörte, zur Darstellung brachte, mit Tizian'scher Frische und Freude am Dasein. Seine Anbetung der Könige in der Dresdner Galerie ist in ihrer frischen Lebensfülle, ihrer harmonischen Anordnung, ihrem prachtvollen Colorit eine meisterliche Leistung. Besonders gern nahm Veronese reiche, prunkvolle Gastmähler zum Vorwurfe, in denen Alles den Vollgenuß des Daseins feiert, ohne doch Sitte und Ceremoniell zu verleugnen. Das größte und berühmteste dieser Gastmähler ist die Hochzeit von Cana, ursprünglich für das Refectorium des Klosters S. Georgio maggiore in Venedig gemalt, jetzt im Louvre befindlich. Das Gemälde ist 30 Fuß lang, 20 Fuß hoch und die Zahl der auf dieser Fläche von 600 Quadratfuß dargestellten Personen beträgt 130. „Das freudigste, höchste Fest des Erdenlebens mit einem Aufwand, einer Herrlichkeit, wie sie damals nur Venedig zu bieten vermochte, war hier mit vollendeter Meisterschaft geschildert, und es begreift sich die freudige Aufregung, welche die Kunde von diesem Kolossalgemälde in Venedig verbreitete. War es doch eine Verherrlichung der Stadt selbst oder ihres Patricierthums, welches leibliches Behagen mit edler Würde, Stolz und Anmuth, Prachtliebe mit feinen Sitten zu vereinigen wußte, ein großes glückliches Geschlecht, vom Künstler erfaßt und abgespiegelt in den glücklichsten Stunden des Daseins! Selbst Tizian soll von diesem Werke Paolo's im höchsten Grade entzückt gewesen sein und den Meister, als er ihm auf der Straße begegnete, wie einen Sohn umarmt haben."

Achtundzwanzigster Brief.

Im Norden hat die Malerei vorzüglich in Deutschland und den Niederlanden geblüht, ohne jedoch die Höhe der italienischen zu erreichen. Hatte doch die gothische Architektur, wie Sie sich, liebe Freundin, erinnern, der Malerei die Wandflächen entzogen und sie auf Miniatur- und Tafelmalerei beschränkt. So mußte ihr nothwendig der Sinn für das Große und Bedeutende abhanden kommen, sie mußte mehr zu einer feinen Detailbehandlung geführt werden. Hemmend zugleich war auch für die größten Geister der Mangel an großen monumentalen Aufgaben. Welch ein Abstand zwischen der reichen und kunstsinnigen Aristokratie einer italienischen und dem spießbürgerlichen Magistrat einer deutschen Stadt des 15. Jahrhunderts! Deutschland besaß keinen Mäcen wie Julius II., keinen Leo X.; Kaiser Maximilian hatte für Albrecht Dürer keine andere Aufgabe, als die, ihm einen Degenknopf zu malen, und während Venedig dem deutschen Künstler einen Jahrgehalt von 200 Ducaten bot, trug ihm Nürnberg, seine Heimath und die Stätte seiner Wirksamkeit, in 30 Jahren nicht einmal für 500 Gulden Arbeit auf! Dazu kam endlich, daß die Malerei im Norden durchaus unter die Handwerke gehörte und zunftmäßig betrieben wurde. Wie sollte es da zu einem freien und großartigen Aufschwunge kommen? Dennoch hat auch die nordische Malerei ihre großen Vorzüge, die zwar den Mangel an Adel und Schönheit der Form nie ersetzen können, aber immerhin erfreulich berühren: die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit und die frische, oft derbe Kraft des individuellen Lebens, die Naivetät, Treuherzigkeit und Innigkeit der Empfindung, und ihr durchaus populäres Gepräge.

Die nordische Malerei ist zwar von den Niederlanden aus-

gegangen, wo bereits am Ende des 14. Jahrhunderts zwei flandrische Maler, Hubert und Johann von Eyck, ihre Begründer waren, hat aber im 15. und 16. Jahrhundert ihre größten Triumphe in Ober- und Mitteldeutschland gefeiert, namentlich in der schwäbischen, der fränkischen und der sächsischen Schule. Zu den ausgezeichnetsten Meistern der ersten Schule gehörte in der ältern Zeit Martin Schongauer oder Schön, 1420—99, der in Ulm thätig war. Später hatte sie ihren Sitz in Augsburg, und hier ist ihr Hauptvertreter einer der edelsten Meister deutscher Kunst, Hans Holbein, 1498—1554. Er war der einzige deutsche Maler, der ähnlich, wie unter den deutschen Bildhauern der Nürnberger Peter Vischer, italienische Einflüsse in sich aufnahm, selbstständig verarbeitete und so zu großer Schönheit hindurchdrang.

Seine Hauptschöpfungen sind die acht Bilder der Baseler Passion, 1520—25 entstanden, dramatisch bewegte Compositionen, in denen so recht die Kraft und Tiefe des deutschen Geistes zum Ausdruck kommt, geläutert und verklärt durch die Einflüsse der italienischen Kunst. Längst kennen Sie auch, liebe Freundin, die liebliche Madonna des Baseler Bürgermeisters Meier, jetzt eine der Hauptzierden des Dresdner Museums. Welche Treuherzigkeit und Innigkeit spricht aus diesem Bilde deutschen Familienlebens! Seit 1526 lebte Holbein in England als Hofmaler Heinrichs VIII. Seit dieser Zeit malte er fast nur noch Porträts für den englischen Hof und die Großen des Reiches. Wiederum ist es die Dresdner Galerie, welche auch hiervon eine der schönsten Proben besitzt; es ist das Porträt des Goldschmieds Morett, das neben der Madonna aufgestellt ist. Aus der Zeit des Baseler Aufenthaltes stammt jedenfalls noch Holbeins berühmter Todtentanz, der aber erst 1538 in Lyon in Holzschnitt erschien, eine Composition voll genialer Ironie. Jedes Alter und jeder Stand,

Könige und Fürsten, Bischöfe, Priester und der Papst selber müssen wollend, nichtwollend den Tanz mitmachen, lustige Zechbrüder werden vom Gelage, Kinder vom Schooße der Mutter fortgerissen. Traurig genug bietet sich der Tod dem Blinden zum Führer an und führt ihn nun wild über Stock und Stein; den Spieler entreißt er den Krallen des Teufels, den Räuber ergreift er auf frischer That, er stellt sich vor die Priorin und bietet sich ihr mit einem Strohkranz auf dem Kopfe zum Bräutigam an; die Königin, die ihn erkennt und die Flucht ergreifen will, reißt er mit Gewalt an sich und mit gräßlichem Humor bringt er der Braut, welche ihres Bräutigams harrt, eine Kette von Todtengebeinen.

Die fränkische Schule hat ihren Sitz in derjenigen Stadt, welche auch, wie Sie sich erinnern, die Hauptwerke der gleichzeitigen deutschen Sculptur aufzuweisen hat, in Nürnberg; an ihrer Spitze steht, in künstlerischer Begabung Holbein weit überlegen, ja, der größte Genius der deutschen Malerei überhaupt, Albrecht Dürer, 1471—1528. In seinen Werken herrscht ein Reichthum der Erfindung, eine Größe der Auffassung, eine Tiefe der Empfindung, eine Wahrheit des Ausdruckes, wie sie kein zweiter deutscher Maler dieser Zeit besitzt. Aber freilich! Dürer ist befangen geblieben in den Fesseln der Form, die Holbein glücklich durchbrach. Gedrückt in seinem häuslichen und seinem öffentlichen Leben, in dem engen Kreise des Nürnberger Bürger-

thums sich drehend, zu dem er auch dann zurückkehrte, als er das Ausland, Italien und die Niederlande besucht hatte und ihm dort glänzende Anerbietungen gemacht worden waren, hat er wohl individuelle und charakteristische, aber selten wahrhaft schöne und anmuthige Gestalten geschaffen. Ich verarge es Ihnen nicht, wenn Sie gestehen, daß Ihnen Dürer'sche Holzschnitte derb und abstoßend erscheinen, ja im Gegentheil, ich würde es ungern sehen, wenn Sie in ein falsches Entzücken darüber gerathen wollten. Es ist hier unmöglich, von der erstaunlichen Thätigkeit des Meisters auch nur andeutungsweise einen Begriff zu geben. Vielleicht wird es Ihnen möglich sein, sich das vortreffliche Dürer-Album (Nürnberg 1862) zu verschaffen, das Ihnen unter anderen eine Reihe der originellsten Darstellungen zur Offenbarung Johannis, eines der frühesten Werke des Meisters (1498), in vorzüglichen Holzschnitten bietet. Betrachten Sie aufmerksam die hier abgebildeten vier apokalyptischen Reiter, ein Gegenstand, der auch von neueren Meistern wieder aufgenommen wurde. Der Tod stürmt mit schrecklichem Angesicht auf seinem mageren, knochigen Gaule einher, unter ihm gähnt die Hölle und verschlingt, was sein Roß zu Boden tritt. Die sündige Menschheit soll vernichtet werden, dazu sind die übrigen drei Reiter, Pest, Krieg und Hunger, von Gott ausgesandt, als Vollstrecker des Gerichts. Ein Engel weist ihnen den Weg. Der erste Reiter führt den Bogen, der zweite das Schwert, der dritte die Wage; mit unerbitterlichem Ernste schauen sie in die Ferne und stürmen auf ihren Rossen unaufhaltsam vorwärts.

Aus der Geschichte der Reformation wird Ihnen längst der Führer der sächsischen Schule, die ihren Sitz in Wittenberg hatte, Meister Lucas Cranach, 1472—1553, der treue Freund des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger, bekannt sein. Er ist ohne große Gedankentiefe, aber

von einer harmloſen Biederkeit, die ſeinen Werken eine volksthümliche Beliebtheit verſchafft hat. Als eifriger Anhänger der Reformation ſtand er namentlich auch mit Luther und Melanch-

thon in freundschaftlichen Beziehungen. Besonders in Altarbildern und in der Porträtmalerei hat er und seine Schule eine merkwürdige Fruchtbarkeit entfaltet. Doch cursiren massenhafte Bilder unter seinem Namen, die nur von seinen „Gesellen" herrühren.

Während in Deutschland im 17. Jahrhundert der 30jährige Krieg tobte und Kunst und Wissenschaft darniederlag, nahm die Malerei in den Niederlanden gerade einen mächtigen Aufschwung. Mehr noch als die deutsche entfernt sich aber die niederländische Malerei vom Idealismus; sie hat einen durchaus realistischen Grundzug und strebt nur nach täuschender Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit. Unterscheiden Sie auch hier wieder zwei Schulen: die holländische und die flandrische. Der Hauptvertreter der ersteren war Rembrand, 1606—74, ein Meister von verwegener Kühnheit der Darstellungsweise, die sich bisweilen — denken Sie an den Ganymed der Dresdner Galerie — bis zum Uebermuthe steigert und Alles, was edle Form und Erhabenheit des Ausdruckes heißt, bei Seite stößt, und rückhaltlos zur gemeinen Wirklichkeit herabsteigt. Der Gründer der flandrischen Schule war Rubens, 1577—1640; sein größter Schüler, den ich gleich noch anschließen will, van Dyck, der „König der Porträtmaler". Rubens hatte sich zwar in Italien durch das Studium Tizians und Veronese's gebildet; aber dennoch mangelt auch seinen Gestalten der reine Formenadel der italienischen Malerei. In breite, oft derbe Formen ist die Kühnheit, der Thatendrang und die leidenschaftliche Bewegung seiner Compositionen gekleidet, Formen, die aber durch ihr frisches, blühendes Colorit und ihre kecken Lichteffecte bezaubern. Bei der erstaunlichen Productionskraft dieser Meister und der unübersehbaren Masse ihrer Werke würde es wenig fruchten, wenn ich Sie auf Einzelnes aufmerksam machen wollte; fast jedes größere Museum hat eine ganze Reihe ihrer Bilder aufzuweisen.

Bei ihrer stark realistischen Neigung ist die niederländische Malerei recht eigentlich die Vertreterin der Genremalerei geworden. Scenen aus dem Alltagsleben, oft voll des übermüthigsten Humors, Hochzeiten, Kirchweihfeste, Bauernstuben, Dorfschenken, Gefechte und Schlachten, Seestürme, Landschaften, Blumen- und Fruchtstücke, „Stillleben", Alles dies ist in tausenden von Bildern von den niederländischen Malern dargestellt worden. Als Hauptmeister der derbkomischen Genremalerei nenne ich Ihnen vor allem die drei Breughel, den „Bauernbreughel", den „Höllenbreughel" und den „Sammetbreughel", Teniers (spr. Tenihrs), Ostade, Brouwer und Jan Steen; als Vertreter des höheren, feineren Genre Terburg, Dow, Mieris und Adrian van der Werff. Unter den Landschaftsmalern nimmt Jacob Ruisdael (spr. Reusdahl) den ersten Platz ein. Welche Behaglichkeit und Lebenslust in diesen holländischen Genrebildern zum Ausdrucke kommt, mögen Sie aus dem folgenden Holzschnitt nach einem Gemälde von Jan Steen: „Eine lustige Gesellschaft" ersehen.

Auch in Spanien hat die Malerei im 17. Jahrhundert in der Schule von Sevilla eine echt südliche Blüthe getrieben. Die spanische Malerei ist natürlich vorwiegend kirchlich; aber während die italienische Malerei sich zu einer freien hochherzigen Verschmelzung christlicher und antiker Anschauungen emporschwang, trägt sie in dem Lande der Inquisition, in dem Lande, wo Loyola's Wiege stand, das Gepräge des flammendsten kirchlichen Fanatismus. Daß in diesem auf affectvolle Schilderungen berechneten Gemälden nicht die Form, sondern die Farbe vorherrscht, wird Sie nicht Wunder nehmen. Die beiden Hauptmeister der Schule sind Velazquez, zugleich der größte Porträtmaler der Spanier, und Murillo, 1618—82, in dessen religiösen Bildern die nationale Auffassung „zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Innern strömenden Gluth verklärt ist, die ebensowohl

Eine luſtige Geſellſchaft.
Nach einem Gemälde von Jan Steen.

zarte Innigkeit wie stürmische Begeisterung auszudrücken vermag." Murillo ging, wie die Niederländer, von der niedrigen Wirklichkeit aus; Bauern, Kartenspieler, Faulenzer, Gassenbuben hat er in einer Reihe von Bildern geschildert. Und merkwürdig! diese derbe, realistische Art klingt deutlich in seinen Madonnenbildern wieder, und um ein einzelnes Beispiel anzuführen, möchte ich an das Christkind im Schooße der Dresdner Madonna Murillo's erinnern, dem meines Erachtens jeder ideale Zug fehlt. Völlig gereinigt von diesem Beigeschmack und zur innigsten und reinsten Verzückung gesteigert ist aber seine auf Wolken getragene, von Himmelslicht umfluthete Madonna im Louvre in Paris.

Auch Frankreich brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Maler hervor, namentlich die beiden Pouſſin und Claude Lorrain, die sämmtlich geistvolle Landschafter waren. Endlich im 18. Jahrhundert gesellte sich noch England hinzu mit einem Genremeister ersten Ranges, Hogarth, der mit schneidender Satire die Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit darstellte. Lichtenberg hat zu Hogarths Darstellungen höchst witzige Erklärungen geliefert. Im Allgemeinen verfiel auch die Malerei im 18. Jahrhundert. Durch Winckelmann angeregt machte nur Raphael Mengs den einzigen nennenswerthen Versuch zu neuer Erhebung. Doch würde es Unrecht von mir sein, wenn ich nicht noch der liebenswürdigen und anziehenden Malerin Angelica Kauffmann gedenken wollte.

Wenn Sie einmal nach Bregenz kommen, so versäumen Sie nicht, das nahegelegene Dorf Schwarzenberg im Bregenzer Walde zu besuchen und das schöne Altarbild, die Krönung der Jungfrau Maria darstellend, sowie die im Wirthshause „zum Schäfle" befindliche kleine Galerie, worunter auch das Selbstporträt der Künstlerin in der Kleidung der Wälderinnen ist, zu betrachten. Schwarzenberg war der Geburtsort des Vaters der gefeierten

Künstlerin; sie selber wurde in Chur 1741 geboren, wohin ihr Vater vom Fürstbischof berufen war; denn auch Kauffmanns Malerarbeiten, namentlich die Porträts, wurden sehr gesucht, und die Familie reiste von einem Bischofssitz zum andern. Die Anlagen zum Zeichnen und Malen traten schon sehr früh bei der jungen Angelica hervor, und ihr Vater unterließ nicht, sie durch strengen Unterricht zu bilden. Wiederholte Reisen nach Italien wirkten sehr günstig auf Veredelung des Geschmacks, und bald hatte Angelica solchen Ruf erlangt, daß sie von einem Hofe zum andern zog, um die fürstlichen Personen zu porträtiren. In England traf sie ein schlimmes Mißgeschick, indem ein vorgeblicher Graf Horn aus Schweden, der aber ein gemeiner Betrüger war, als politischer Flüchtling ihr Mitleid zu erregen und ihre Hand zu gewinnen wußte, so daß sie sich mit ihm vermählte. Doch wurde der Bösewicht noch zeitig genug entlarvt und die viermonatliche Ehe wieder getrennt. Zuletzt nahm Angelica, nachdem sie sich glücklicher mit dem ehrenwerthen Maler Zucchi aus Venedig vermählt hatte, in Rom ihren bleibenden Aufenthalt, wo sie am 5. November 1807 starb. Angelica Kauffmann war kein bahnbrechendes Genie, aber ein sehr glücklich organisirtes Talent; ihre nach Antiken entworfenen historischen Gemälde sind höchst gelungen, und ihre Porträts waren ausgezeichnet durch eine besondere Grazie; am besten gelangen ihr weibliche Köpfe, da ihr das Zarte, Sanfte, Seelenvolle am verwandtesten war. Wie ihr ganzes Wesen hatte auch ihre Kunst etwas Jungfräuliches und Graziöses.

Die Einflüsse der zweiten Renaissance, die durch Schinkel der Architektur, durch Thorwaldsen der Plastik zu Gute kamen, machten sich natürlich auch in der Malerei geltend. Hier trat in Carstens, 1754—1798, nach langer Zeit wieder „ein selbstständig schaffender Genius und ein echter Künstler von Gottes Gnaden" auf. Leider war damals von großen Aufträgen al fresco oder

P. v. Cornelius

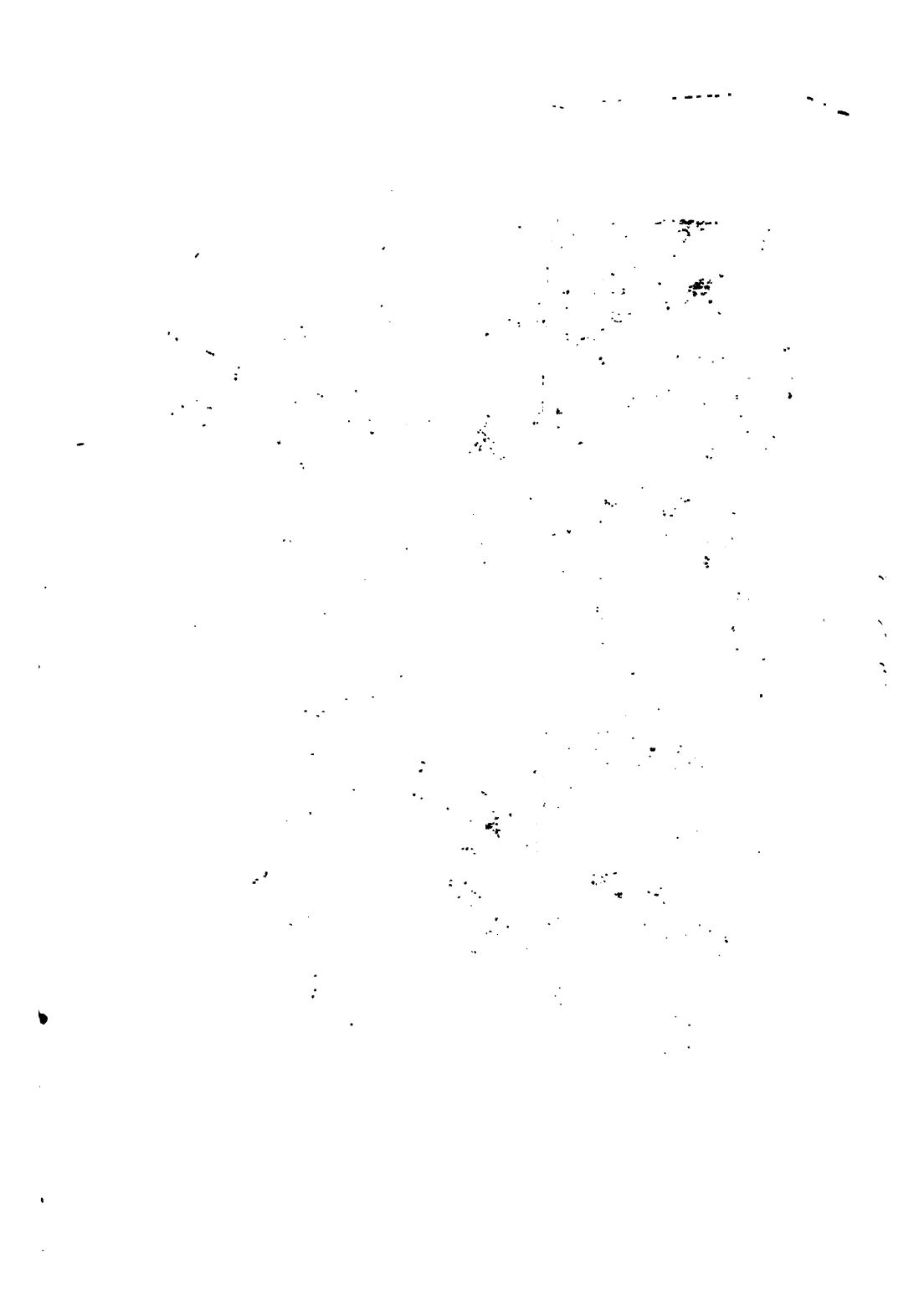
P. v. Cornelius

in Oel nicht die Rede, Carstens ist fast nur auf Umrißzeichnungen beschränkt geblieben, in denen aber eine Größe der Idee und ein Adel der Form herrscht, die damals völlig vereinzelt standen. Das Museum in Weimar besitzt die meisten seiner Werke. Im Anfange des 19. Jahrhunderts erhob sich, getragen von dem neuerwachten nationalen Bewußtsein, ein glänzendes Dreigestirn von Malern: Overbeck, Cornelius, Schadow. Von ihnen nahm aber Overbeck, geb. 1789, bald eine isolirte Stellung ein; er widmete seine Thätigkeit ausschließlich der Verherrlichung der katholischen Kirche, zu der er übertrat, und lehnte sich überdies in seiner Auffassung nicht an die Blüthe der italienischen Malerei, sondern an das 14. Jahrhundert an, so daß seine „Darstellungen aus den Evangelien" und seine „sieben Sacramente" bisweilen an Fiesole erinnern.

Der größte und gewaltigste Meister deutscher Kunst seit Albrecht Dürer war Peter Cornelius, 1783—1867. Er wurde nach einem längeren römischen Aufenthalte 1820 Director der Düsseldorfer Akademie, 1825 berief ihn König Ludwig nach München, und hier begründete er die Münchner Schule. Schon ehe er nach Rom ging, hatte er — zwei echt nationale Schöpfungen — die Compositionen zu Goethe's Faust und zum Nibelungenliede vollendet. In München stellte er sodann in den Fresken der Glyptothek das antike Götter- und Heldenthum, in den Loggien der Pinakothek die Geschichte der christlichen Malerei und in der Ludwigskirche den ganzen Kreis der christlichen Weltanschauung von der Schöpfung bis zum jüngsten Gerichte dar. Hatte er sich in den Zeichnungen zum Faust und den Nibelungen an Dürer angeschlossen, so behandelte er die späteren Stoffe unter dem Einflusse der Antike und Italiens. Im Jahre 1840 folgte er dem Rufe des preußischen Königs nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und so entstanden denn jene gewaltigen Compositionen zum Campo

santo, in denen er noch einmal die in der Ludwigskirche gelösten Aufgaben in völlig neuer und weit umfassenderer Weise behandelte, ohne Zweifel die großartigste Schöpfung der neuen deutschen Malerei, die leider Entwurf geblieben ist. Es war des Meisters Schwanengesang. Gewiß wird es Ihnen von hohem Interesse sein, nachdem Sie oben Dürers Darstellungen der apokalyptischen Reiter gesehen haben, nun denselben Gegenstand aus den Cartons für den Campo santo kennen zu lernen. In rasender Eile sausen die vier Menschenverderber: die Pest, der Hunger, der Krieg und der Tod über die Erde dahin, unerbittlich die sündige Menschheit vertilgend; hinter ihnen schweben unheimlich die Geister der Erschlagenen. Der Krieg in jugendlicher Kraft mit dem Ausdruck furchtbarer Strenge und der Tod mit grinsender Wollust die Sense schwingend sind ganz besonders eindringliche Gestalten.

Vortrefflich hat einer der besten Kunstschriftsteller unsrer Zeit, Springer, die Kunst des Cornelius charakterisirt: „Cornelius bewegt sich ausschließlich in einer erhabenen Welt. Das mächtig Pathetische, das übermenschlich Große, die Gipfel leidenschaftlicher Erregung, die höchsten Spitzen tragischer Empfindung begrüßt er als seine wahre Heimath, und so vollständig erfüllt ist er von derselben, daß er keine Gestalt entwirft, ja kaum eine Linie zeichnet, in welcher er nicht die Größe und Herrlichkeit jener Welt unmittelbar anklingen läßt, welche nicht das Bewußtsein seiner großen Aufgabe deutlich wiederspiegelt. Das Verdienst, das sich Cornelius durch das unbedingte Zurückweisen alles Kleinen und Gewöhnlichen um unsre Kunst erworben hat, kann nicht laut genug anerkannt werden; es ist durch das Opfer, daß der Meister einsam stand, auf Popularität verzichten mußte, nicht zu theuer erkauft .... Doch auch Cornelius, so scheint es, hat den Mängeln und Irrthümern der Zeit einen Zoll entrichtet. In seinem berechtigten



A. Krausse gest

Die apokalyptischen Reiter

Eine luſtige Geſellſchaft.
Nach einem Gemälde von Jan Steen.

zarte Innigkeit wie ſtürmiſche Begeiſterung auszudrücken vermag.“ Murillo ging, wie die Niederländer, von der niedrigen Wirklichkeit aus; Bauern, Kartenſpieler, Faulenzer, Gaſſenbuben hat er in einer Reihe von Bildern geſchildert. Und merkwürdig! dieſe derbe, realiſtiſche Art klingt deutlich in ſeinen Madonnenbildern wieder, und um ein einzelnes Beiſpiel anzuführen, möchte ich an das Chriſtkind im Schooße der Dresdner Madonna Murillo's erinnern, dem meines Erachtens jeder ideale Zug fehlt. Völlig gereinigt von dieſem Beigeſchmack und zur innigſten und reinſten Verzückung geſteigert iſt aber ſeine auf Wolken getragene, von Himmelslicht umfluthete Madonna im Louvre in Paris.

Auch Frankreich brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Maler hervor, namentlich die beiden Pouſſin und Claude Lorrain, die ſämmtlich geiſtvolle Landſchafter waren. Endlich im 18. Jahrhundert geſellte ſich noch England hinzu mit einem Genremeiſter erſten Ranges, Hogarth, der mit ſchneidender Satire die Schattenſeiten des geſellſchaftlichen Lebens ſeiner Zeit darſtellte. Lichtenberg hat zu Hogarths Darſtellungen höchſt witzige Erklärungen geliefert. Im Allgemeinen verfiel auch die Malerei im 18. Jahrhundert. Durch Winckelmann angeregt machte nur Raphael Mengs den einzigen nennenswerthen Verſuch zu neuer Erhebung. Doch würde es Unrecht von mir ſein, wenn ich nicht noch der liebenswürdigen und anziehenden Malerin Angelica Kauffmann gedenken wollte.

Wenn Sie einmal nach Bregenz kommen, ſo verſäumen Sie nicht, das nahegelegene Dorf Schwarzenberg im Bregenzer Walde zu beſuchen und das ſchöne Altarbild, die Krönung der Jungfrau Maria darſtellend, ſowie die im Wirthshauſe „zum Schäfle“ befindliche kleine Galerie, worunter auch das Selbſtporträt der Künſtlerin in der Kleidung der Wälderinnen iſt, zu betrachten. Schwarzenberg war der Geburtsort des Vaters der gefeierten

Künstlerin; sie selber wurde in Chur 1741 geboren, wohin ihr Vater vom Fürstbischof berufen war; denn auch Kauffmanns Malerarbeiten, namentlich die Porträts, wurden sehr gesucht, und die Familie reiste von einem Bischofssitz zum andern. Die Anlagen zum Zeichnen und Malen traten schon sehr früh bei der jungen Angelica hervor, und ihr Vater unterließ nicht, sie durch strengen Unterricht zu bilden. Wiederholte Reisen nach Italien wirkten sehr günstig auf Veredelung des Geschmacks, und bald hatte Angelica solchen Ruf erlangt, daß sie von einem Hofe zum andern zog, um die fürstlichen Personen zu porträtiren. In England traf sie ein schlimmes Mißgeschick, indem ein vorgeblicher Graf Horn aus Schweden, der aber ein gemeiner Betrüger war, als politischer Flüchtling ihr Mitleid zu erregen und ihre Hand zu gewinnen wußte, so daß sie sich mit ihm vermählte. Doch wurde der Bösewicht noch zeitig genug entlarvt und die viermonatliche Ehe wieder getrennt. Zuletzt nahm Angelica, nachdem sie sich glücklicher mit dem ehrenwerthen Maler Zucchi aus Venedig vermählt hatte, in Rom ihren bleibenden Aufenthalt, wo sie am 5. November 1807 starb. Angelica Kauffmann war kein bahnbrechendes Genie, aber ein sehr glücklich organisirtes Talent; ihre nach Antiken entworfenen historischen Gemälde sind höchst gelungen, und ihre Porträts waren ausgezeichnet durch eine besondere Grazie; am besten gelangen ihr weibliche Köpfe, da ihr das Zarte, Sanfte, Seelenvolle am verwandtesten war. Wie ihr ganzes Wesen hatte auch ihre Kunst etwas Jungfräuliches und Graziöses.

Die Einflüsse der zweiten Renaissance, die durch Schinkel der Architektur, durch Thorwaldsen der Plastik zu Gute kamen, machten sich natürlich auch in der Malerei geltend. Hier trat in Carstens, 1754—1798, nach langer Zeit wieder „ein selbstständig schaffender Genius und ein echter Künstler von Gottes Gnaden" auf. Leider war damals von großen Aufträgen al fresco oder

P. v. Cornelius

deſſen großes Geſchichtsbild: „Karls V. Thronentſagung“ einen wahren Triumphzug durch ganz Deutſchland antrat.

In der fein berechneten Zuſammenwirkung aller künſtleriſchen Mittel, insbeſondere der coloriſtiſchen, hatten unſere weſtlichen Nachbarn in der That einen Vorſprung gewonnen. In München ward die neuere Richtung aufs wirkſamſte vertreten durch Karl Piloty, ſowohl im Genre als im Geſchichtsbild. Von ihm empfingen zwei öſtreichiſche Maler, deren Namen auch Ihnen ſchon bekannt geworden ſind, erfolgreiche Impulſe und wohlthätige Förderung. Ich meine den Tyroler Franz Defregger, deſſen hiſtoriſches Bild: „Andreas Hofers letzter Gang in Mantua“ vom Königsberger Muſeum erworben worden iſt — und den Salzburger Hans Makart. Vielleicht kommt Ihnen des letzteren großes hiſtoriſches Gemälde: „Einzug Karls V. in Antwerpen“ zu Geſicht. Der prachtvolle Einzug des großmächtigen Kaiſers in ſeine ihm huldigende reiche und blühende Großſtadt bietet ſchon an ſich eine Fülle des Anziehenden, der Maler braucht nur in richtiger Erfaſſung des Moments ſich ganz ſeinem Gegenſtande hinzugeben und hat nicht nöthig, noch auf beſondere Reizmittel und Ueberraſchungen zu ſinnen. Dennoch hat Makart, wie er ſchon in früheren Effektſtücken, namentlich in der „Peſt zu Florenz“, den Reiz des Nackten (wozu ſich in genanntem Gemälde noch die ſinnreichſte Anwendung des Helldunkels geſellte) mit ſouveräner Willkür ſpielen ließ, auch in dieſem Gemälde die von ihm bevorzugten pikanten Zugaben nicht fehlen laſſen. Nackte Frauen ſchreiten dem Zug voran. Es ſind keine Evoë ſchreienden berauſchten Bacchantinnen, auch keine Sclavinnen aus einem fremden Welttheile, nein — lauter ſchöne ſtattliche Damen der Heimath, die mit einer gewiſſen Grandezza und ganz unbefangen im Zuge einherſchreiten, als müßte das ſo ſein. Auch richten ſich weder des Kaiſers noch des Volkes Blicke auf

diese Schönen; doch den Blick dessen, der Makarts Gemälde betrachtet, muß eine so ungewöhnliche Erscheinung nothwendig fesseln; man wird verblüfft und fragt sich: Wie ist das in einer nordischen nüchternen niederländischen Stadt möglich? In einem historischen Gemälde darf doch eine unverbürgte Anekdote wie die, daß dem einziehenden Kaiser nackte Weiber vorangeschritten seien, nicht solche Bedeutung gewinnen, wie im vorliegenden Falle. Man könnte diesen sinnlichen Zug in Makart's Schöpfungen naiv nennen, da sittliche Bedenken, das „geheiligte Herkommen" für diesen Meister gar nicht vorhanden zu sein scheinen. Es ist aber diese Neigung doch wohl auch ein pathologisches Zeichen der Zeit, die in ihrer Uebersättigung einen krankhaften Appetit nach übermäßigem Reiz, nach dem Ueberraschenden und Außerordentlichen, mit Einem Wort nach Sensation hat und diesen auch in der Lieblingsdichtung der Gegenwart, dem Roman bekundet, in welchem die Reizmitttel sich in bedenklicher Weise steigern. Gerade die oben erwähnte Anekdote mag den Meister bestimmt haben, diese Scene in einem großen Gemälde zu verherrlichen.

Aber mein Brief ist schon zu lang geworden; lassen Sie mich also diesen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Malerei abbrechen, wiewohl ich Ihnen noch manchen bedeutenden Künstler unserer Zeit anführen könnte. Suchen Sie genauere Belehrung, so greifen Sie zu A. Woltmanns „Geschichte der Malerei von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart". Vortreffliche Abhandlungen über einzelne Erscheinungen aus der Geschichte der Malerei finden Sie in Springers kunstgeschichtlichen Bildern und in Lübke's kunsthistorischen Studien.

Neunundzwanzigster Brief.

Ehe wir uns zur Musik wenden, liebe Freundin, lassen Sie mich auch über die Malerei noch einige Bemerkungen allgemeiner Natur anschließen. Die Malerei kann nicht, wie die Plastik, die Dinge so, wie sie wirklich sind, also in ihrer Körperlichkeit darstellen; sondern sie bringt sie nur, wie sie von einer gewissen Seite, einem bestimmten Standpunkte aus dem Auge erscheinen, auf die Fläche. Die Körperlichkeit geht dabei ganz verloren, die Masse und Schwere wird abgestreift; für die Malerei haben die Dinge nur durch Farbe, durch Licht und Schatten, durch Perspective Bedeutung. Daraus ergeben sich sogleich eine Reihe wichtiger Folgerungen. Die Plastik ist, wie Sie sich erinnern, vor allem auf die Darstellung der menschlichen Gestalt angewiesen; die Malerei kann, da sie von aller Schwere befreit ist, die ganze Welt des Seienden in den Bereich ihrer Darstellung ziehen. Die Plastik ist auf ruhigere Gestalten beschränkt oder sie nimmt wenigstens, wenn sie bewegte darstellen will, einen Moment der Ruhe heraus, der zwischen zwei Bewegungen liegt; die Malerei greift mitten in das bewegte Leben hinein und nimmt aus der Bewegung selbst einen Moment heraus; in springenden, stürzenden, schwebenden Gestalten, welche die Plastik gar nicht herstellen kann, feiert die Malerei gerade ihre höchsten Triumphe, hier fühlt sie sich in ihrem eigensten Gebiete.

Wie schon in der Blüthezeit griechischer Plastik von ausgezeichneten Bildhauern Versuche gemacht wurden, zur plastischen Wirkung ihrer Wandbilder die malerische zu gesellen und wie demnach die malerische Composition in die Plastik eindrang: das hat sich unter Anderm auch an der (leider verstümmelten) Nike-Statue des Päonios von Mende gezeigt, welche bei den vom

Deutschen Reiche veranstalteten Ausgrabungen auf dem Boden des alten Olympia an's Tageslicht gefördert wurde, östlich vom Zeustempel, am 21. Dezember 1875. Nike, die Siegesgöttin, krönte den glücklichen Sieger, nicht nur den Kämpfer in blutiger Schlacht, sondern auch den, der im gymnastischen oder musischen Wettkampf den Preis errang. Die aufgefundene Statue war dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht seitens der Messenier und Naupaktier. Daß die Göttin mit einem Palmenzweig in der gesenkten rechten Hand, mit einem Kranz oder auch mit einer flatternden Siegesbinde (Tänie) in der hoch erhobenen Linken zu ergänzen sei: darüber hatte man sich bald geeinigt. Wie verhielt sich's aber mit der Situation? Nach der Stellung des einen noch wohl erhaltenen Fußes, der auf dem Rücken eines Vogels — jedenfalls des Adlers — die nur angedeutete Stütze findet, hatte sie der Künstler als in freier Luft schwebend gedacht. Durch den unter ihrem Fuße fliegenden Adler wurde die materiell nothwendige Stütze dem Auge wieder entzogen und der Phantasie die Vorstellung des freien Schwebens gesichert. Nur die Malerei aber kann schwebende Gestalten bilden, welche der festen Stütze des Bodens entbehren, nicht aber die statuarische Plastik.*)

Aber auch, was die innere, seelische Bewegung betrifft, ist die Malerei daher eigenthümlicherer, augenblicklicherer und heftigerer Erregungen fähig, sie vermag auch die Wechselwirkungen der Innen- und Außenwelt darzustellen, während die Plastik auch hier auf größere Einfachheit, Ruhe und Abgeschlossenheit angewiesen ist. Vor allem erreicht dies die Malerei durch die Dar-

*) Das Nähere über den werthvollen Fund, die Abbildungen des Originals und seiner Ergänzung, finden Sie in dem Aprilheft von Westermann's Monatsheften 1879, das den Vortrag von Prof. Johannes Overbeck, im Leipziger Kunstverein gehalten, mittheilt.

ſtellung des Antlitzes, inbeſondere des Auges. Daher zieht ſie auch bekleidete Figuren vor, um die Aufmerkſamkeit vom Körper ab auf das Antlitz als den Spiegel der Seele zu lenken, während die Plaſtik ihre Geſtalten gern unverhüllt läßt, weil ſie durch die Leibesſchönheit als ſolche wirken will. So nennen wir denn nun gerade maleriſch oder pittoresk alles Individuelle oder Momentane. Wenn Raphaels Sixtina etwas Plaſtiſches hat, ſo iſt der Moſes von Michel Angelo durchaus maleriſch. Rauhe, zerklüftete Felspartien halten wir für maleriſcher, als die Einförmigkeit ſanft gewellter Hügel, eine von Epheuranken wildumwucherte Ruine für maleriſcher, als ein reinliches, neugebautes Haus, das zerriſſene Kleid eines Bettlers für maleriſcher, als einen ſorgfältigen, modiſchen Anzug, die liebliche Verwirrung, die eine trotzige Locke, ein flatterndes Band in den Kopfputz eines Mädchens bringt, für maleriſcher, als die tadelloſeſte Coiffure — wenn nur in dem ſcheinbar Zufälligen eine gewiſſe Symmetrie waltet, aus dem Mannigfaltigen eine gewiſſe Harmonie herausgefühlt wird.

Die Malerei hat in der Hauptſache drei Darſtellungsmittel. Das eine iſt die Farbe. Es giebt, abgeſehen von den äußerſten Extremen ſchwarz und weiß, drei Grundfarben: blau, roth, gelb. Durch Miſchung der beiden erſten entſteht violett, die beiden letzten geben orange, aus der erſten und dritten wird grün. Jede ſo entſtandene Miſchfarbe fordert als ihren naturgemäßen Gegenſatz die dritte Farbe, die nicht in ihr enthalten iſt. Darauf beruht das ganze Geheimniß der Farbenzuſammenſtellung; grün, die Miſchung aus blau und gelb, verlangt als Ergänzung roth, und ſo kann es nichts Erfreulicheres für das Auge geben, als die rothe Roſe, die im grünen Blätterſchmucke prangt. Raphaels Sixtina wirkt auch durch ihr Colorit ſo grenzenlos wohlthuend und befriedigend, weil meiſt natürliche Farbengegenſätze darin angewandt ſind, in denen die Mannigfaltigkeit immer wieder zur Einheit

wird. Eine zweite Forderung ist freilich die, daß die Farben auch in der Weise harmonisch zusammengestellt sind, daß blasse zu blassen, frische zu frischen treten, und nicht eine einzelne aus der Umgebung der übrigen grell oder schreiend hervorsticht. Durch weiter fortgesetzte Mischung wird dann erst jene unendliche Fülle von Farben hergestellt, welche bei ihrer Unbestimmtheit oft etwas Unerfreuliches und Beunruhigendes für das Auge haben.

Ein zweites Darstellungsmittel der Malerei ist die Unterscheidung von Licht und Schatten. Hochgelegene Theile eines Körpers stehen im vollen Lichte, tiefer gelegene Partieen treten in ein Halbdunkel, abgewandte liegen im Schatten. Ein Gegenstand kann aber auch, wenn er vor einem andern steht, diesem das Licht entziehen: er wirft dann einen Schlagschatten auf ihn: umgekehrt strahlt von beleuchteten Flächen das Licht zurück, und so entstehen Reflexe. Durch Ineinanderspielen von Licht und Schatten kommt das Helldunkel zu Stande, jene oft so zauberische Beleuchtung, die uns am hellen Tage mitten im Walde umgiebt, die in einer Kirche herrscht, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht", jene Beleuchtung, in der Correggio der erste Meister war.

Da die Malerei nur den Schein der Dinge wiedergeben kann, so muß sie drittens auch die Gesetze der Perspective beobachten und die Dinge in der Größe darstellen, wie sie dem Auge von einem bestimmten Standpunkte aus erscheinen. Ein Haus muß daher auf einem Bilde, wenn es weit zurücksteht, viel kleiner sein als ein Strauch, der sich im Vordergrunde befindet, ein Mann, der vorn am Wege steht, viel größer als der Kirchthurm in der Ferne; eine Straße, eine Allee von Bäumen scheint sich mehr und mehr zu verengern, je weiter sie sich nach hinten erstreckt. Höher befindliche Gegenstände werden von unten in der Verkürzung, tiefer gelegene von oben „aus der Vogelper-

ſpective" geſehen. Doch iſt es dem Maler bisweilen vergönnt, einen ideellen Augenpunkt zu nehmen, ſo daß alle Gegenſtände eines Bildes, höher und tiefer gelegene, dem Beſchauer gerade gegenüber zu ſein ſcheinen. So hat Raphael in der Sixtiniſchen Madonna die Mutter mit dem Kinde nicht im geringſten verkürzt dargeſtellt, wiewohl ſie über den Figuren ſchwebt, die der Beſchauer gerade vor ſich hat. Die entfernteren Gegenſtände verſchwimmen dem Auge, dürfen daher auch auf dem Bilde nicht genau, ſondern nur leicht angelegt, wiedergegeben werden. An einem Baume im Vordergrunde kann man die einzelnen Blätter erkennen, am Horizonte erſcheint die Blätterkrone als Ganzes.

Von der Möglichkeit, Alles was da iſt, in den Bereich ihrer Darſtellung zu ziehen, macht die Malerei den umfaſſendſten Gebrauch. Sie bewegt ſich nicht immer auf den Höhen der Idealſchöpfung, ſondern ſie ſteigt oft und gern in die Welt der Wirklichkeit herab, nichts iſt ihr zu klein, nichts zu unbedeutend. Zum hiſtoriſchen oder Geſchichtsbilde geſellt ſich das Genrebild, und während das erſtere ein beſtimmtes einmaliges Ereigniß wiedergeben will, begnügt ſich letzteres damit, nur die Art oder Gattung, das Genre dieſes Ereigniſſes, alſo irgend ein beliebiges Ereigniß einer gewiſſen Art darzuſtellen. Das Geſchichtsbild zeigt Ihnen z. B. die Schlacht bei Waterloo, das Genrebild dagegen irgend eine beliebige Schlacht, in der nur gewiſſe Einzelheiten, wie ſie am Ende in jeder Schlacht wiederkehren, in anziehender Weiſe zuſammengefaßt ſind. Keine Scene des gewöhnlichen und alltäglichen Lebens mit all ſeinen Leiden und Freuden, die die Genrebildnerei nicht aufzuweiſen hätte. Ein Kinderſpiel, eine Mutter an der Wiege, Schnitter auf dem Felde, eine luſtige Geſellſchaft beim Wein in einer Laube verſammelt, der Bettler mit ſeinem Kinde, ein Bauerntanz in einer Dorfſchenke, eine Werkſtatt, ein Carnevalsſchwank, ein Leichenbegängniß — haben Sie nicht

Alles dies ſchon hundert- und tauſendmal bildlich dargeſtellt geſehen? Auch zahlreiche Gemälde, die ſich gern für hiſtoriſche Bilder ausgeben möchten, kann man getroſt unter die Genrebilder rechnen. Geſchichtlich iſt nur das, was für die Entwicklung der Menſchheit bedeutend geworden iſt. Wie viele „hiſtoriſche" Bilder ſtellen aber die abgelegenſten Epiſoden, ja ganz anekdotenhafte Ereigniſſe dar! Die freie Natur, als lebensvolles Ganze, mit all ihrem bunten Wechſel von Erde und Waſſer, Berg und Thal, Wald und Flur, Himmel und Wolken, und dies Alles in beſtimmter Gegend, Jahreszeit und Tageszeit zu charakteriſiren oder auch eine gewiſſe Stimmung dadurch auszudrücken, iſt die Aufgabe der Landſchaft. Während in der Plaſtik das Thier mehr als Typus, als Gattung dargeſtellt wird, ohne eigentliche Individualität, ſo kann die Malerei ſelbſt das Thier in charakteriſtiſchen Momenten auffaſſen und zum Menſchen, beſonders aber auch zur umgebenden Natur, zur Landſchaft in Beziehung ſetzen. So entſteht das Thierſtück, die Löwenjagd in der Wüſte, die Rinderheerde auf der Weide, die Gemſe auf dem Gletſcher, der Hund als Geſellſchafter des Pferdes im Stalle, der Fuchs auf dem Hühnerhofe und was dergleichen mehr iſt. Aber auch die einzelne Blume oder mehrere derſelben zu einem Strauße zuſammengebunden, der fruchtbeſchwerte Kirſchzweig, Traube, Apfel und Melone haben als Gegenſtände der Malerei ihre gute Berechtigung, wenn ſie nur naturwahr in anmuthiger Gruppirung und in harmoniſchem Farbenſpiel dargeſtellt werden. Zeuxis malte, ſo wird erzählt, einen Knaben mit Trauben. Als er das Bild fertig hatte und öffentlich ausſtellte, kamen die Vögel, um von den Trauben zu naſchen. Da ſoll Zeuxis ſein Bild wieder vernichtet haben, weil ihm, wie er ſagte, der Knabe mißlungen ſei; denn wäre dieſer eben ſo täuſchend gemalt geweſen wie die Trauben, ſo hätten ſich die Vögel doch vor ihm fürchten müſſen. Ein

anderer griechischer Künstler, Pausias, der berühmteste Wachsfarbenmaler des Alterthums, malte seine Geliebte Glykera, ein armes Mädchen, das sich durch Kränzewinden seinen Unterhalt erwarb, wie sie mitten unter ihren Blumen sitzt und einen Kranz flicht. Gewiß kennen Sie die Geschichte bereits aus Goethe's zartem und duftigem Gedicht: „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" in den römischen Elegieen. In dem Bilde des Zeuxis war Genre und Fruchtstück, in dem des Pausias Porträt und Blumenstück mit einander vereinigt. Endlich stellt die Malerei sogar leblose und unorganische Dinge dar, Wildpret und Geflügel, ein ganzes einladendes Frühstück, Flasche und Glas, Leuchter, Schreibzeug und ähnliches. Solche Bilder faßt man unter dem Namen Stillleben zusammen.

Die Malerei hat verschiedene Stufen der Ausführung. Der Künstler kann bei der bloßen Umrißzeichnung stehen bleiben, wie dies fast ausschließlich Genelli gethan hat. Und sollten Ihnen nicht auch des Engländers Flaxman Umrisse zu Homer und Dante bekannt sein? Diese Art der Darstellung ist, da sie auf Licht und Schatten völlig, auf Perspective beinahe gänzlich verzichtet und fast nur die Form betont, der plastischen Darstellung, und zwar dem Relief, nahe verwandt. Der nächste Schritt ist der, daß der Künstler den Figuren durch Licht und Schatten Körperlichkeit und Rundung verleiht. Diesen beiden ersten Stufen schließen sich auch die vervielfältigenden Künste an, der Holzschnitt, die Lithographie, der Stahlstich und der Kupferstich. Daß die Photographie, die allerdings als Mittel der Vervielfältigung für die Kunst großen Werth hat, selbst eine Kunst sei, glauben wohl blos manche Photographen. In der eigentlichen Malerei unterscheidet man Wandgemälde und Staffeleibilder. Die ersten werden auf den nassen Stuckbewurf gemalt; soviel der Künstler an einem Tage von dem, was

der Maurer aufgetragen hat, nicht bemalen kann, muß Abends wieder herabgeschnitten und am nächsten Tage durch frischen Bewurf ersetzt werden. Daher fordert diese Art der Malerei eine gewisse Raschheit und Entschlossenheit der Ausführung, sie nöthigt den Künstler, auf das Große und Ganze Gewicht zu legen, hält ihn davon ab, sich in spielendes Detail zu verlieren und verleiht so seinen Schöpfungen ein monumentales Gepräge. Den großen monumentalen Aufgaben verdankt namentlich die Münchner Schule ihren hohen Aufschwung. Eins der schwierigsten Probleme der Wandmalerei ist das, den gegebenen Raum, die Wandfläche, die Kuppel, den Bogen, den Zwickel durch die Composition gerade zu füllen; auch beim Sculpturenschmucke eines Giebelfeldes tritt dieselbe Aufgabe entgegen. Man darf dem architektonischen Gemälde nicht ansehen, daß es mühselig in den gegebenen Raum hinein componirt, hier gedrängt, dort gedehnt ist, sondern das Bild muß, wenn auch nicht den Eindruck erwecken, als ob es auch ohne den architektonischen Raum so denkbar wäre, wie es ist, so doch den, als ob beide zu gleicher Zeit dagewesen wären. Für den größten Meister sind die Gesetze der Raumerfüllung in der That nie ein Hinderniß, sondern eher ein Hebel der Composition gewesen. Die Staffeleibilder verlangen und vertragen eine weit größere Durchbildung des Einzelnen; ja bei vielen davon, namentlich bei Miniaturbildern, beruht gerade darin ihr eigenthümlicher Werth. Sie werden entweder mit Wasserfarben (Aquarellmalerei) oder mit Oelfarbe ausgeführt. Da man eine farbige Fläche als aus lauter unendlich kleinen farbigen Punkten entstanden denken kann, so läßt sich die aufgestrichene Farbe auch durch Zusammenstellung von farbigen Steinchen oder bunten Glasstiften ersetzen, welche, wenigstens aus der Ferne gesehen, die feinen Uebergänge von Licht und Schatten und von einer Farbe in die andere nicht ver-

miſſen laſſen. So entſteht das Moſaik. Sie, liebe Freundin, üben dieſe Art der Darſtellung am Stickrahmen; die kleinen Quadrate von Wolle oder Seide oder auch die Perlen, mit denen Sie die Fläche des Canevas überziehen, fallen auch unter den Begriff der Moſaikarbeit. Die durchſcheinenden Glasmoſaiken haben endlich den Uebergang zur Glasmalerei an den Fenſtern hergeſtellt. Denn urſprünglich ſetzte man bunte Glasſtückchen in Bleifaſſung zuſammen; erſt ſeit dem 14. Jahrhundert hat man wirklich angefangen, das Glas mit Farben, die ſich einbrennen ließen, zu bemalen.

Dreißigſter Brief.

Wir kommen zu derjenigen Kunſt, welche die Griechen vorzugsweiſe die Kunſt der Muſen, die „muſiſche" nannten, zu der ſie jedoch alle diejenigen Künſte rechneten, denen Ton und Rhythmus zu Darſtellungsmitteln dienen: die Tonkunſt, Dichtkunſt und Redekunſt. Erſt bei den chriſtlichen Völkern ward der Name „Muſik" auf diejenige Kunſt beſchränkt, welche das Schöne in Tönen zur Darſtellung bringt. Lag bei den alten Griechen der Grund, warum ſie die Muſik in ſo umfaſſendem Sinne nahmen, einerſeits darin, daß ſich bei ihnen die Kunſt der Töne noch nicht zu freier Selbſtſtändigkeit durchgebildet hatte, ſo ſprachen ſie doch damit in fein- und tiefſinniger Weiſe die richtige Anſicht aus, daß auch in der Muſik das menſchliche Geiſtes- und Gemüthsleben eine Sprache gewinnt, daß, wie in ihr die Fülle idealen Lebens ſich offenbart, ſie auch den ganzen vollen Menſchen zu ergreifen und zu edler Menſchlichkeit zu entwickeln vermag. Darum war die Muſik bei ihnen ein weſentlicher Beſtandtheil der Erziehung eines „Freien".

Zur vollen Entwickelung konnte die Musik erst durch die christliche Kultur gelangen, welche das Gemüthsleben in einer Weise vertiefte und erschloß, wie solches dem heidnischen Alterthum nicht möglich war.

Die Griechen waren groß in der Klarheit und Fülle ihrer Anschauung; sie leisteten das Höchste in der Plastik, vornehmlich in der Architektur und Bildhauerkunst. Und auch die Krone ihrer Poesie ist das Epos, die vorzugsweise an unsere Anschauung sich wendende, die gegenständliche Welt darstellende Dichtung.

Diese eine Thatsache, daß die kunstsinnigen Griechen es in der Musik nicht weit brachten und bringen konnten, ist schon ein hinlänglicher Beweis für den Satz, daß die Kunst der Töne durch die Entwickelung des Gemüthslebens bedingt ist. Wohl hat sie es wie jede andere Kunst mit Darstellung der Schönheit, nämlich mit schönen Tonverbindungen zu thun; aber das Hervortreten dieser setzt ein erregtes und bewegtes Gefühlsleben voraus, das sich in seiner Innerlichkeit im Ton auszusprechen strebt.

Ich werde Ihnen eine ästhetische Abhandlung von Hanslick zusenden: „Vom Musikalisch-Schönen" betitelt, worin die gangbare Ansicht bestritten wird, daß es die Aufgabe der Tonkunst sei, Gefühle darzustellen und zu erregen; Inhalt und Form der Musik sei die Schönheit, wie bei jeder andern Kunst.

Abgesehen davon, daß der letztere Satz wiederum nur ein Gemeinplatz ist, hat die Polemik Hanslick's in vielen Punkten das Richtige getroffen, nur nicht in dem, daß es die Musik überhaupt mit dem Ausdruck von Gefühlen nicht zu thun habe, daß der Inhalt der Musik tönend bewegte Formen seien, daß sich eine völlig „gefühllose" Musik recht wohl denken lasse, da ihre Schönheit in der Form als solcher ruhe.

Lassen Sie mich, damit wir uns über diesen Punkt verständigen, einige Worte über die Bedeutung des Tones voranschicken.

Das Licht läßt uns die gegenständliche Welt erscheinen in all' ihrer Mannigfaltigkeit und Pracht; aber diese bleibt doch als äußerliche Erscheinung vor uns stehen, sie beschäftigt mehr unsern Verstand als unser Gemüth. Was wäre die ganze Frühlingspracht, wenn kein Vogelgesang ertönte, kein Säuseln in den belaubten Zweigen vernehmbar, keine frohe Thier- oder Menschenstimme hörbar wäre! Was wäre die ganze Natur, wenn kein Wasser rauschte und plätscherte, kein Donner rollte, kein Sturmwind sauste, kein Feuer knisterte, wenn keine Bewegung einen Laut von sich gäbe! Stumm und starr stände sie vor uns da, geisterhaft still und unheimlich wickelte sich ihr Leben ab, das kein rechtes volles Leben wäre, weil es unser Inneres nicht in mittönende Schwingung, nicht in theilnehmendes Mitgefühl versetzen könnte. Mit den Tönen gewinnen die Dinge Lebenszeichen, die sie uns geben, mit denen sie an unsere Theilnahme appelliren und aufhören, indifferente Bilder zu sein. Ein Mensch, der keine Stimme hätte, sich mir „mitzutheilen", würde mir ewig fremd bleiben; erst durch die tönende Rede, durch das laute Wort schließt er mir sein Inneres auf, offenbart er mir seine Persönlichkeit.

Der Redner, der nicht blos auf den Verstand seiner Zuhörer wirken, sondern auch ihr Gemüth erfassen, Gefühl und Willen zu lebendiger Theilnahme anregen will, muß zu den musikalischen Mitteln des Tones greifen; er hebt und senkt die Stimme, läßt sie anschwellen und leise austönen, bringt in seine Worte einen wohlgefälligen Rhythmus, stellt durch den Accent dieses in Licht, jenes in Schatten und stuft Alles zu einem schönen Gesammteindruck ab. In der gewöhnlichen Rede, wo es sich darum handelt, unsere Vorstellungen, Gedanken, Wünsche, Anliegen auszusprechen und mitzutheilen, den Verstand als solchen zu Worte kommen zu lassen, tritt das Tonverhältniß allerdings zurück, obwohl wir gar kein Wort sprechen können ohne bestimmte Höhe oder Tiefe, Stärke

oder Schwäche des Tons und keinen Satz ohne Rhythmus. Sobald aber unsere Empfindung erregt ist und unser Gefühl zum Ausdruck drängt, wenn von dem, was den Kopf beschäftigt, auch das Herz voll ist: dann gewinnen unsere Worte durch Heben und Senken der Stimme, durch das Zeitmaß, durch den Accent, durch Innigkeit und Fülle des Tones ein musikalisches Leben und damit eine Eindringlichkeit und Beredsamkeit, die unmittelbar zum Herzen spricht. Die „Poesie" selber gewinnt ihre poetische Form dadurch, daß sie Musik in die Rede bringt; sie nimmt ferner, um die Wirkung auf das Gemüth zu verstärken, Gesang und Saitenspiel zu Hülfe.

So sehr die plastischen Künste in Vortheil sind durch die Bestimmtheit und Klarheit ihrer der Außenwelt entnommenen Formen, und so sehr die Dichtkunst der Musik überlegen ist durch den Gedankengehalt, der ihr im Worte zur Verfügung steht: so hat die Musik doch im Ton ein Darstellungsmittel, das gerade darum, weil es im reinen Zeitleben sich bewegt, weil es durch keine Aeußerlichkeit der Körperwelt beschränkt, durch keinen Verstandesbegriff eingeschränkt ist, das Gemüth um so tiefer und sicherer faßt und allein im Stande ist, die geheimsten Regungen und Bebungen unseres Gefühls, dessen inneres Leben sich aller äußeren Anschauung entzieht und durch Worte nicht beschrieben werden kann, zu offenbaren und auf ästhetische Weise zur Anschauung zu bringen.

Wenn die menschliche Rede verstummt, weil der Affect zu stark, zu tief und innig ist, weil das Höchste und Tiefste sich nur ahnen und empfinden läßt, oder auch, weil das Gefühl zu verschämt und zart ist, um sich im Worte preiszugeben: da greift die Menschenseele in die Tonwelt hinein, da nimmt sie zur Sprache der Töne ihre Zuflucht und singt und spielt, wie's ihr zu Muthe ist, oder läßt sich's von Tonkünstlern sagen, die es verstehen, in Tönen zu

offenbaren, was ein Menschenherz bewegt und erregt in Freude und Leid, in Glaube und Hoffnung, in Sehnsucht und Liebe. Nicht, daß ein Componist selber traurig oder fröhlich, mit Liebe und Haß erfüllt sein müßte, wenn er ein rührendes Adagio oder entsprechende Scenen einer Oper componirt. Aber ästhetisch muß er sich doch in eine bestimmte Stimmung und falls er Liedertexte componirt, in die bestimmte Vorstellungs- und Gefühlswelt des Liedes versetzen. Das, was den einzelnen Tönen Form und Gestalt giebt, ist der Geist des Künstlers, dessen schöpferisch-bildende, Formen hervorrufende Thätigkeit wir „Phantasie" nennen. Indem die Componisten nach dem Gesetz des Schönen, das den Tönen eigenthümlich ist, und vermöge ihrer erfindenden und bildenden Phantasie, welche diese Töne in mannigfaltige Verbindungen bringt, sie melodisch aneinander reihet und verschiedene Reihen harmonisch sich verschlingen läßt, — ich sage, indem die Componisten schöne Tongebilde schaffen, stellen sie den Rhythmus und die Harmonie, den Fluß und die Hemmung, die Dissonanzen und Consonanzen des Menschenlebens selber dar. Nicht als ob sie sich hinsetzen müßten mit dem Vorhaben, irgend ein Gefühl oder einen Seelenzustand in Tönen zu malen, oder mit der menschlichen Wortsprache zu wetteifern; sie geben sich lediglich ihrem Formtriebe hin, der in Tönen bildet und schafft. Aber je reiner ihre Tonsprache als solche ist, je vollendeter ihre Tongemälde als solche sind, desto reiner spiegelt sich in der Welt der Töne die Welt unseres Innenlebens, desto geistiger und gehaltvoller ist die Musik, desto tiefer ergreift sie unser Gemüth.

Das Leben jedes strebenden, nicht blos äußerlich in der Welt, sondern auch innerlich im eigenen Gemüthe lebenden Menschen ist von einem Rhythmus der Gefühle und Gedanken begleitet, auf den er nicht immer achtet, den er aber doch empfindet. Es giebt

Hemmungen und Dissonanzen, die erst nach längerem Kampf sich lösen, und wiederum Momente glücklicher Stimmung und frohen Kraftgefühls, wo es uns ist, als hätten wir Flügel bekommen, die uns über alles Unebene leicht hinwegtragen. Gleichwie den Reisenden der Anblick neuer und schöner Gegenden erquickt, begeistert und stärkt, zu neuem Vordringen ermuthigt und alle erlittene Beschwerden vergessen läßt: so durchdringt jede erkannte Wahrheit, jeder im sittlichen Leben errungene Fortschritt das Gemüth mit dem beseligenden Gefühl der Harmonie. Der Componist bringt diese Rhythmik und Harmonie unseres Innenlebens, nur gereinigt von allem Aeußerlich-Zufälligen, von Schmutz und Staub, den der Kampf selber aufwirft, befreiet von der Last des Irdischen, die unsere Freude wie unser Leid nicht rein ausklingen läßt, zum musikalischen Ausdruck. Indem wir seinen Harmonieen lauschen, in die Anschauung seiner Tonreihen uns versenken, nehmen wir aus seiner Hand den Ernst und die Heiterkeit, den Schmerz und die Lust, den Mißklang und Wohlklang des Lebens selber, doch gereinigt im Element des Schönen und zu idealer Höhe erhoben zurück, und werden dadurch erfreut und getröstet, erhoben und gestärkt! Wie wir dem echten Dichter mit Herz und Sinn uns zuwenden und von den Gebilden seiner Phantasie freudig überrascht ausrufen: So ist es! der kennt die Welt, der weiß, wie es den Menschen um's Herz ist! — so gewinnt auch der in Tönen dichtende Componist unser Herz, wenn er von dem zu reden weiß, was dieses Herz so oft erregt und bewegt hat, was „von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht".

So wenig die Bau- und Bildhauerkunst, die Malerei und Dichtkunst vom Leben abgelöst werden kann, so wenig kann es die Musik, welche von Alters her mit dem Gemüthsleben des

Menſchen, mit ſeinem religiöſen und geſelligen, mit ſeinem poetiſchen und feſtlichen Leben in engſter Beziehung geſtanden hat. Der Muſik die Ausdrucksfähigkeit abſprechen heißt, ſie zum Range einer Arabeske gegenüber einem lebensvollen Gemälde herabſetzen. Wenn ſich Gedanken und Gefühle nicht muſikaliſch ausdrücken laſſen, dann haben alle Componiſten leeres Stroh gedroſchen, welche Lieder und Texte zu Oratorien und Opern componirt haben, dann wären Trauermärſche auch für Hochzeiten paſſend und Tanzmuſik für die Kirche. Allerdings haben die Töne nicht die Beſtimmtheit des Wortes oder der ſichtbaren Formen des Malers und Bildhauers und laſſen, wenn wir ſie mit Worten erläutern wollen, einen freien Spielraum; allerdings kann ein und daſſelbe Lied von verſchiedenen Componiſten verſchieden aufgefaßt und componirt werden und bekanntlich werden Choräle verſchiedenen Inhalts nach einer und derſelben Melodie geſungen. Aber man darf nicht überſehen, daß bei den langſam geſungenen Tönen des Chorals der Ausdruck feſtlicher, religiöſer Stimmung das Gemeinſame und Nüancirung des Ausdrucks in geringem Grade möglich iſt, daß aber auch einzelne Choralmelodien zum einen Kirchenliede viel beſſer paſſen als zum andern und daß wir verſchiedenen Compoſitionen einer Arie doch nicht gleichen Werth beimeſſen, ſondern meiſt eine von ihnen als die gelungenſte bezeichnen. Gewiß wird ein Tonſetzer, der den Text eines Oratoriums vor ſich hat, ein demüthiges Gebet zu Gott und das Rachegeſchrei eines fanatiſirten Volkes, das nach dem Blute des Unſchuldigen lechzt, ſich von vornherein nach ſeinem verſchiedenen Gedanken- und Gefühlsinhalt anſehen und ſich bei der Compoſition in eine entſprechende Seelenſtimmung verſetzen. Aber auch die ſelbſtſtändig auftretende Inſtrumentalmuſik iſt nicht ohne Bezug auf Natur- und Menſchenleben. Im Gemüth ſpiegelt ſich die Welt; durch die Umgebung, in der wir leben, durch die

Menſchen, die auf uns einwirken, durch unſere Lebensſchickſale wie durch die Zeitverhältniſſe, in denen wir leben, wird es ebenſo geſtimmt, ſo und nicht anders gebildet, wie es andererſeits zum Auge wird, aus welchem wir ſo und nicht anders die Welt anſchauen. Darum vermag der Componiſt, indem er direct auf das Gemüth wirkt, indirect das Leben zu charakteriſiren und die Außenwelt auf ſeine Weiſe in Tönen darzuſtellen, d. h. uns gemüthlich nahe zu bringen. Darum hat die Muſik nicht blos lyriſche, ſondern auch epiſche und dramatiſche Kraft. Darum durfte ein Haydn es wagen, in Tönen das Dunkel und Durcheinanderwogen des Chaos zu malen, aus welchem dann auf das ſchöpferiſche: Es werde Licht! der helle Tag und mit ihm die Ordnung und Uebereinſtimmung der Welt hervorbricht. Seine Muſik iſt mehr als bloße Begleitung des Bibeltextes; ſie erhebt dieſen in ein ſelbſtſtändiges Gebiet der Tonwelt, in der wir mit den Ohren ſehen und anſchauen. Wenn wir Beethovens Heldenſymphonie hören, ſo treten Bilder gewaltigen Ringens und Strebens vor den inneren Sinn, wir vernehmen das Getümmel und Gewoge der Schlacht und fühlen aus den Tönen des Trauermarſches heraus, daß eine Heldengröße gefallen iſt. In der Hirtenſymphonie führt uns der Tondichter auf's Land, wir lagern uns am Bach auf ſchwellendem Raſen und geben uns idylliſcher Freude hin. Wie iſt der Charakter einer Jupiterſymphonie Mozarts mit ihrer olympiſchen Pracht und heiteren Vollgenüge des Daſeins ſo ganz anders als der einer Beethovenſchen Cmoll-Symphonie mit dem Sturm und Kampf des inneren Menſchen, dem innerlich ſich durchkämpfenden Läuterungsproceß und dem kämpfend errungenen Siege! Wohl beruht dieſer verſchiedene Eindruck, den die genannten Symphonien auf uns machen, in dem verſchiedenen Stil der Meiſter. Aber worauf beruht dieſer? Auf dem eigenthümlichen Gemüthsleben und der daraus ſich ergebenden Welt-

anschauung der Meister, deren Verschiedenheiten auch in ihren Werken einen verschiedenen Ausdruck gefunden haben.

Es kam mir darauf an, Ihnen von vornherein den rechten Gesichtspunkt zu geben, von welchem das, was die Musik leisten kann und soll, zu beurtheilen ist. Sie hat es mit schönen Tonformen zu thun und nur mit diesen; aber wie es in der ganzen Kunst keine Form ohne Inhalt giebt, wie im menschlichen Ideenleben überhaupt Subjectives und Objectives in einander spielt: so ist es auch in der Musik die Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt, das vollkommene Hervortreten und Offenbarwerden der im Geiste des Componisten empfangenen Idee, was uns ästhetisch erfreut und befriedigt. Wer nicht die Fülle seines Geistes und Gemüthes in die Tongebilde seiner Phantasie zu legen vermag, wer blos Töne aneinanderreihet, mögen diese noch so schön klingen und mag der Satz grammatisch noch so richtig sein, der gleicht dem Maler, der nur schöne Farben, oder dem Zeichner, der nur Arabesken aneinanderreihet, die wohl augenblicklich die Phantasie erregen und beschäftigen, aber uns leer lassen, weil sie uns nichts sagen. Es giebt Gedichte, deren Form untadelhaft ist, denen aber aller Gedanken- und Gefühlsinhalt mangelt; die kommen uns leer und schal vor und lassen uns völlig kalt. Und so giebt es auch Compositionen, die nicht übel klingen und denen wir keinen Fehler vorwerfen können, als eben nur den, daß sie uns kalt lassen. Sie üben auf unser Gemüth gar keine Wirkung aus, weil es ihnen an Geist, an lebendigem Inhalt fehlt. Sie sagen uns nichts, sind kein Dolmetsch unserer eigenen Gefühle und Stimmungen.

Wenn man die Musik eine „Sprache des Gefühls" genannt hat, so liegt darin eine ganz richtige Anschauung, wofern man nur die Sprache der Töne in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Würde, in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirkung

zu faſſen weiß und ſie nicht mit der Wortſprache des Dichters vermengt und zu dieſer erheben oder vielmehr erniedrigen will. Davon ſpäter.

Einunddreißigſter Brief.

Alſo an der Ausdrucksfähigkeit der Muſik wollen wir feſthalten, ſo ſehr wir auch überzeugt ſind, daß ihre Schönheit und äſthetiſche Wirkung lediglich in der ſchönen Form zu ſuchen iſt, in welcher und durch welche der Tonſetzer ſeine Ideen verkörpert. Der Geſang iſt ohne Zweifel doch auch Muſik; was wäre aber der Geſang ohne Ausdruck, ohne Etwas, das geſungen wird? Allerdings muß die Melodie als ſolche ſchön ſein und wenn es ihr an der muſikaliſchen Schönheit fehlt, ſo kann ihr weder Poeſie noch ſonſt eine Kunſt helfen. Aber thut es ihr denn Abbruch, wenn Worte und Vorſtellungen ſich auf's innigſte ihr anſchmiegen? Der menſchliche Geſang bleibt aber die Grundlage aller Muſik, auch da, wo ſie gar nicht mehr des Wortes und Textes bedarf. Auch auf den höchſten Stufen der Entwickelung, zu denen die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik in den letzten Jahrhunderten gelangt iſt und in der zukünftigen Zeit noch gelangen mag, kann ſie der ſangbaren ausdrucksvollen Melodie nicht entbehren; die Inſtrumente müſſen auch ihrerſeits ſingen, und wenn ſie ihre lyriſche Kraft und Wirkung einbüßen, verliert auch die Muſik ſelber ihren äſthetiſchen Werth.

Der erſte Menſch, der ſeinen Frühlingsjubel mit den Vögeln um die Wette in den grünen Wald hinausſang — mochte es auch nur ein einfaches Jauchzen ſein — wollte eben damit ſeine Freude und erhöhte Seelenſtimmung ausdrücken. Die Kriegs-

geſänge wilder Völker haben einen anderen Ausdruck als ihre Klage- oder Tanzlieder, weil die Gefühlsgrundlage eine andere iſt. Vermöge ihrer Ausdrucksfähigkeit ſehen wir vom Anbeginn des Bildungslebens der Völker die Muſik mit der Poeſie verbunden und beide im Dienſt der Religion, der Gottesverehrung. Auch der Tanz, die rhythmiſche Bewegung der Glieder, ſtand in innigſter Verbindung mit dem Rhythmus und Klange der Töne. Orpheus und alle Sänger der griechiſchen Vorzeit dichteten aus dem Stegreif, aus dem friſchen Affect und ſangen ſogleich ihre Verſe mit Begleitung der Lyra. Ebenſo ſang König David die Pſalmen zur Harfe und nahm an den mit Muſik begleiteten Tänzen, die zur Ehre Jehovas aufgeführt wurden, Theil. Die Declamation der griechiſchen und römiſchen Schauſpieler wurde mit Flötenſpiel begleitet. Die alten Barden der Deutſchen, die Troubadours in Frankreich, die Minneſänger in Deutland waren immer zugleich Dichter und Sänger; es hat beiden Künſten mannigfachen Schaden gebracht, daß ſie in neuerer Zeit ſo ſpröde ſich von einander entfernten. Die Tonkunſt iſt in Folge deſſen nicht ſelten in bedeutungsloſe Künſtelei oder geiſtloſe Tändelei, die Dichtkunſt in gemüthliche Reimerei oder rhetoriſchen Wortkram ausgeartet.

Der Geſang iſt ſo alt als die Sprache und hat ſich nachweislich mit ihr entwickelt; lernen und üben doch unſere Kinder noch immer Beides und lernen ſie früher und leichter ſingen, als ein Inſtrument ſpielen. Daß Inſtrumentenſpiel die frühere, Geſang die ſpätere Kunſt ſei, iſt nicht wahrſcheinlich. Doch hat ſich die Inſtrumentalmuſik gewiß ſehr frühzeitig neben dem Geſange ausgebildet und iſt durch ſie den Menſchen erſt das eigenthümliche Leben und Weben der Tonwelt zum Bewußtſein gekommen, indem die Töne ihnen gegenſtändlich wurden. Der Hirte ſchnitt ſich ſeine Pfeife aus Rohr, der Jäger gebrauchte das Horn

des Urs, um seine Gefährten zusammenzurufen, Kinder und Weiber schlugen auf ausgespannte Thierhäute, woraus dann Trommeln wurden, um den Tact beim Tanz und Gesang zu markiren, und als man schwingenden Fäden den Ton abgelauscht hatte, verfertigte man aus dehnbaren Gedärmen oder, wo die Werkzeuge nicht fehlten, aus klingendem Metall Saiten und verstärkte deren Ton durch einen hohlen Raum, den Resonanzboden. So entstanden Leyer und Harfe, Cither und Cymbalum. Die Rohrpfeife aber führte zur Flöte und zur Clarinette, das ausgehöhlte Horn zur Trompete und Posaune.

Mit der Mannigfaltigkeit der Instrumente gewann man eine Mannigfaltigkeit der Tonfarbe und damit reichere Mittel für den Ausdruck der Musik. Das weichere Holz giebt auch einen weicheren milderen Ton als das harte, spröde Metall, die Darmsaiten klingen weniger hell und scharf, aber auch weniger grell als die Metallsaiten; sie haben mehr Gefühlswärme. Werden die Saiten geschlagen oder gerissen (wie bei der Cither und Guitarre), so können sich nicht die langgezogenen, seelenvollen, einschmeichelnden, kosenden, scherzenden, perlenden Töne entwickeln, wie es auf der Violine möglich ist, deren Darmsaiten von gespanntem Haar gestrichen werden. Nur die Harfe bietet in ihren weicheren und wärmeren, freieren und volleren Tönen seelenvolle Klänge und steht unter den Lautinstrumenten obenan. Ihre Töne sind „Klänge", während wir bei den Streichinstrumenten nur von „Tönen" und „Ton" sprechen. Aber wie verschieden sind wieder Geige, Bratsche, Violoncell und Baßgeige in ihrer Klangfarbe! Erinnern sie nicht an verschiedene Geschlechter und Lebensalter? Hat nicht der Contrabaß mit seinen tiefen Tönen, die voll und derb, fest und sicher ansprechen, etwas wie männlichen Ernst, Strenge und Starrheit des reiferen Alters, das nicht viel sprechen mag, aber wo es sich äußert, auch ge-

wichtiger ist als die Jugend? Freilich auch nicht so aufgeschlossen und offen, nicht so beweglich und elastisch wie die leidenschaftliche Jugend. Die Töne des Basses sind dumpfer, geringer Abwechslung fähig, doch mächtig und drohend im Zorne und in ihrem stoßweisen Hervorbrechen wiederum komisch und von groteskem Humor. Die Violine dagegen ist dem schönen Weibe in der Blüthe seiner Jahre zu vergleichen, sie ist die Frauenstimme unter den Instrumenten mit der siegreich durchdringenden Helligkeit, bewegenden Weichheit, Süßigkeit, Biegsamkeit und Schmiegsamkeit, aber auch mit der Leidenschaftlichkeit, anschneidenden Schärfe, launischen Störrigkeit des Tons. Unter den Händen des Stümpers widerwärtig kreischend und klanglos kratzend entwickelt sie unter dem Bogenstrich des Meisters alle Nüancen der Empfindung, vom trotzigen Fortschrittsdrang bis zur mildesten Ruhe, vom affectvollsten Sturm der Gefühle bis zum zartesten Schmelz der Innigkeit und Sanftmuth, sie klagt und jubelt, sie jammert und braust auf in wildem Zorne, sie lispelt und kost in süßer Zärtlichkeit, ist demüthig und stolz, nie matt und fade, erhält uns immer in Spannung, beherrscht mit ihrer Kraft alle Instrumente, die ihr huldigen, die sie begleiten und ihre Schönheit erst recht in's Leben stellen; sie ist die Königin des Orchesters.

Das Violoncell hat männliches Selbstbewußtsein, mehr Abgemessenheit, größere Tonfülle als die Violine, ist aber süß und zärtlich wie diese, — der jugendfrische Mann mit aller Romantik und Kraft des Gefühls. Das Violoncell singt Tenor, die Bratsche den bescheidenen und doch ausdrucksvollen Alt. Wenn im Quartett diese vier Streichinstrumente sich vereinigen, so ist es uns, als vernähmen wir ein geistreiches und gemüthvolles Gespräch, worin verschiedene Charaktere, die nach Alter, Temperament, Neigung und Stimmung entschiedene Gegensätze bilden, sich aussprechen, die in dem Ausdruck ihrer Gedanken und Ge-

fühle die Einheit und Uebereinstimmung gewinnen und bei aller Eigenart zu gemeinsamer Harmonie einander sich hingeben.

Noch viel mehr tritt aber die Klangfarbe der einzelnen Instrumente hervor, wenn zu den Streichinstrumenten die Blasinstrumente sich gesellen und der herbere grellere Ton des Metalls wieder durch den sanfteren des Holzes gemildert wird. Wir können hier nicht alle die verschiedenen Instrumente aufzählen und charakterisiren, deren die heutige Musik sich erfreuet. Dem Contrabaß entspricht die zum Bombardon verstärkte Posaune, die aber in der Macht und Fülle des Tones der Baßgeige weit überlegen ist. Posaunenton ist feierlich erhaben, weithin schallend und doch voll ruhiger Würde, darum zum Lobe Gottes, zur Begleitung der Choräle, des ernstfeierlichen Gesanges vorzüglich geeignet. Die Trompete dagegen weckt auf und reizt zum Vordringen, zum Kampf, ihr Ton ist heller, aber auch schärfer und greller als Posaunenton und findet im Tone des Waldhornes, das langgezogen und anschwellend, als wollte es das Echo aus dem Schlummer wecken, mehr Milde hat, als die schmetternde Trompete. Sein Ton ist Naturfreude, es ladet die Jagdgenossen und sammelt sie; wer diesen Ton vernimmt, er denkt an den frischen grünen Wald, es überkommt ihn wie Frühlingsluft und Waldesduft.

Diesen Blechinstrumenten gegenüber sind die Rohrinstrumente (Flöte, Clarinette, Piccoloflöte, Oboë) viel weicher, man könnte sagen weiblicher, kommen aber der Menschenstimme näher. Die Flöte ist sentimental, in ihren runden weichen Tönen ziemlich einförmig, während die Clarinette sinnlicher zwar, doch auch ausdrucksvoller ist und die Oboë, welche durch das aufgesetzte Mundstück einen mehr vibrirenden Luftstrom erzeugt, nervös aufgeregter ihre näselnden Töne entwickelt, die sich schon demjenigen der Streichinstrumente nähern. Das tiefere Fagott hat ver-

schleierten Ton, der zur Schwermuth und Wehmuth neigt, während im Gegensatz dazu das kleine Piccolo die schärfsten höchsten Töne keck und eindringlich zum alarmirenden forttreibenden Trommelwirbel gesellt.

Durch die verschiedene Klangfarbe der Instrumente wird die Polyphonie, d. h. die Vielheit selbstständiger Stimmen, die gleichzeitig zusammenwirken, erst recht markirt. Im Gegensatz zur Polyphonie nennt man Homophonie das gleichzeitige Erklingen mehrerer Stimmen, von denen jedoch nur eine die Hauptstimme ist, der die anderen zur Begleitung sich unterordnen. Unser Pianoforte hat in allen seinen Tönen die gleiche Klangfarbe, gestattet aber doch das Nebeneinanderspiel verschiedener Stimmen. Die Töne liegen so zu sagen fertig dem Spieler vor, er kann ihnen nicht durch Bogenstrich, durch Ziehen oder Drücken längere Dauer, mehr Schmelz und Innigkeit geben, wie es der Violinist mit seinem Instrument vermag; die Töne sind — die höheren mehr als die tieferen — alle kurz, voll zwar und rund, doch schnell verhallend. Dagegen läßt sich durch das Pianoforte das harmonische Zusammenklingen der Töne auf das leichteste und bequemste zur Anschauung bringen, es ist in dieser Beziehung Universalinstrument und gewährt selbst den Genuß von Symphonieen und Ouvertüren des Orchesters, wenn auch nicht den ganzen, vollen des farbigen Gemäldes, so doch den einer guten Federzeichnung, die uns Idee und Composition veranschaulicht. Immerhin hat der Spieler durch leichteren oder markirteren, runderen und volleren oder leicht über die Tasten hingleitenden, die Kraft zurückhaltenden Anschlag Mittel genug, sein Gefühl auf die Tasten überströmen zu lassen, und wer einen künstlerisch durchgebildeten Pianofortespieler gehört hat, der hat es auch erfahren, welche reiche, des mannigfaltigsten Ausdrucks fähige Tonwelt das Pianofortespiel in sich schließt. Die alten

Claviere, in denen ein hinten auf dem Ende der Taſten angebrachtes Meſſingſtäbchen die Saiten anſchlug und drückte, hatten vermöge dieſes Druckes noch größere Innigkeit und Zartheit des Tones, die jedoch den Mangel der Kraft und Fülle deſſelben nicht erſetzen konnten.

Die Orgel gewährt dem Spieler gar kein Mittel, den Ton anſchwellen oder leiſer verhallen zu laſſen; mit gleicher Stärke laſſen die Pfeifen, in welche der Luftſtrom eindringt, ihre Töne fortklingen. Dafür haben die Orgelſtimmen aber auch eine Gewalt, eine eindringliche Kraft im langen Anhalten des Tones, der unabhängig von Lungen- und Armthätigkeit mit unerſchütterlicher Sicherheit, Reinheit und Fülle ſeine Wellen ſchlägt und Wogen rollt. Und der Reichthum verſchiedener Regiſter gewährt wiederum einen Wechſel der Tonfarbe, wie ſie kein anderes Inſtrument beſitzt. Die Orgel iſt recht eigentlich die verkörperte Harmonie, die vollendete Allſtimmigkeit des Chorgeſanges. Sie kommt in ihrem Geſange der Menſchenſtimme am nächſten und gebietet zugleich über ſo verſchiedene Klänge, daß, wenn ſie ihre voll- und vielſtimmigen Chöre erklingen läßt, der unendliche Kosmos der Tonwelt ſich uns eröffnet, das ganze Weltall ein tönendes, harmoniſch ſich uns offenbarendes geworden zu ſein ſcheint. Vor der Gewalt des Tones als ſolchem, vor der Einfachheit und Stetigkeit der Melodie und der überſtrömenden Fülle der Harmonie tritt alle künſtliche Verſchlingung der Stimmenführung, alle Haſt und Leidenſchaftlichkeit der Bewegung, ja die ganze Subjectivität des Componiſten ſelber zurück; die Orgel löſt die Einzelempfindung zu einer großen Geſammtempfindung der Gemeinde auf, darum iſt ſie vorzugsweiſe das muſikaliſche Inſtrument der Kirche, des Chorgeſanges und der im ſtrengen Stil gehaltenen Kirchenmuſik. Der Orgel ſehr nahe ſtehend iſt das in neueſter Zeit ſehr beliebt gewordene Harmonium, eine verbeſſerte Phys-

harmonika, das mit der Möglichkeit des Anschwellens seiner Töne dem menschlichen Gesange näher steht und bei der Einfachheit seiner Construction für die Zwecke häuslicher Andachtübung große Verbreitung gefunden hat.

Was nun aber auch die genannten Instrumente Schönes und Anmuthiges, Großes und Herrliches besitzen mögen, so erreicht doch keins die menschliche Stimme, die durch die Begleitung und das Mitwirken der Instrumentalmusik wohl verstärkt, getragen und gehoben, aber nimmer ersetzt oder erreicht werden kann. In ihr drückt der Mensch unmittelbar sein Gefühlsleben aus, aus ihr spricht unmittelbar die Seele, durch sie wird der Ton geistig geadelt. Die farbenreichste Concertmusik erbleicht, wenn ein vierstimmiger Chor reiner gebildeter Menschenstimmen erschallt, und selbst die Macht des Orgeltons wird dienend dem menschlichen Gesange unterthan, wenn dieser mit ihm sich vernehmen läßt. Wie alle Instrumentalmusik auf den Gesang sich gründet, so sind alle Tonwerkzeuge nur ein Analogon des herrlichen Instruments, der Stimme des Menschen.

Zweinnddreißigster Brief.

Es würde auch für die culturgeschichtliche Betrachtung manche werthvolle Ausbeute geben, wenn man das Gemüthsleben der Völker charakterisiren wollte nach den musikalischen Instrumenten, die sie bevorzugt haben. Der rohe Halbwilde nimmt mit den rohesten Instrumenten fürlieb, die keine Nüancirung des Tones zulassen. Der Chinese ist überwiegend Verstandesmensch, hat derbere Nerven als der weichere, sanftere Hindu; jener hat die Becken und Metallscheiben, auf welche geschlagen wird, dieser

die feineren Saiten-Klänge bevorzugt. Die Innerlichkeit des israelitischen Volkes, sein reinerer Gottesbegriff und die sittliche Würde seiner Gottesverehrung hatte wie auf seine religiöse Poesie, so auch auf seine Vocal- und Instrumentalmusik den günstigsten Einfluß; einfache Größe und Pracht verband sich mit der Wärme des Gefühls, der Innigkeit des Gemüths. Feierlich ertönten die von Priestern geblasenen Posaunen und riefen auch in die bürgerlichen Versammlungen oder zum Kriege; die Triumphgesänge, welche die Weiber nach den kriegerischen Großthaten der Männer anstimmten, wobei die Tänze mit Schlaginstrumenten begleitet wurden, hatten durch ihre Beziehung auf Jehova immer noch ernste Haltung. Nach dem heroischen Zeitalter der Richter ward besonders durch Samuel und die von ihm eingerichteten Prophetenschulen die musikalische Bildung des Volkes allgemeiner und bald durch den musikalisch hochbegabten König David, der neue Weisen und Instrumente erfand und durch seine Singmeister volksthümliche Gesänge im ganzen Volke einüben und verbreiten ließ, zur Blüthe gebracht. Das Tempelorchester zählte nicht weniger als 4000 Sänger und Spieler unter 288 Chorführern. Sie hatten von Blasinstrumenten Pfeifen, Flöten, Posaunen und Trompeten, auch eine Art Orgeln; von Saiteninstrumenten Cithern und Harfen, von Schaginstrumenten das ägyptische Sistrum (eine Art Tambourin), Trommeln, Cymbeln, Triangel. Wenn auch mehrere Instrumente im Vortrage der gewiß sehr einfachen Melodieen zusammenstimmten, so blieb ihnen doch wie den alten Griechen auch die Harmonie, das Zusammenstimmen der zu Accorden vereinigten Töne, unbekannt. Weil ihnen wie allen asiatischen Völkern und wie den kunstsinnigen Griechen selber das Geheimniß der Harmonie verborgen blieb, so blieb bei ihnen auch die Musik in der Kindheit.

Doch wie in aller schönen Kunst, haben es die Griechen auch in der Musik der vorchristlichen Zeit am weitesten gebracht, sie sind auch hierin die Lehrer der Völker geworden und haben zur reichen Entfaltung der Musik, die jetzt ein so bedeutendes Culturmittel geworden ist, den Grund gelegt. Anfangs nur für den Gottesdienst bestimmt und auf dem Theater lange nicht zugelassen, griff die Musik doch in das ganze sittliche, gesellige und politische Leben ein, und selbst die Gesetzgeber machten von ihr Gebrauch, um auf Gemüth und Sitte der Bürger mildernd und veredelnd einzuwirken. Als Kunst ging die Musik von den kleinasiatischen Griechen zu den europäischen über; Amphion, der Meister der Töne, soll in Lydien gelebt haben; die ältesten drei Tonarten, die dorische (die tiefste, im Mittelalter unserem Dmoll, doch ohne b und cis — defgahcd — entsprechend), die lydische (die höchste) und die phrygische (die mittlere), stammten nebst der römischen und ionischen Tonart aus Kleinasien. Ursprünglich nannten die Griechen ihre auf das Tetrachord (Instrument mit vier Saiten) berechneten Tonleitern dorisch, wenn der halbe Ton am untern Ende des Tetrachords sich befand, also e—f, g—a, h—c, d—e; lydisch, wenn der Halbton am oberen Ende lag; g—a, h—c, c—d, e—f; phrygisch, wenn der Halbton in der Mitte des Tetrachords lag: a, h—c, d, d, e—f, g. Im geselligen Leben spielte die Musik eine Hauptrolle, und unter den öffentlichen Spielen, namentlich in den Pythischen, wurden musikalische Wettkämpfe mit aufgeführt. Für letztere bauete Perikles im 5. Jahrhundert v. Chr. das Odeum, den ersten Concertsaal. Schon früher hatten begabte Männer eine wissenschaftliche Behandlung der Musik versucht. Den Griechen gebührt der Ruhm, die Ersten gewesen zu sein, welche Saiteninstrumente mit vollständiger Octave herstellten, welche die diatonische von der in halben Tönen fortschreitenden

chromatiſchen Tonleiter unterſchieden, welche die Tongeſchlechter nach ihrem Charakter zu benutzen verſtanden. Das feine griechiſche Ohr unterſchied genau den Klangcharakter der verſchiedenen Tonlagen und der verſchiedenen Dur- und Molltonleitern, die ſie nach ihrer eigenthümlichen Wirkung für die lyriſche, dramatiſche und orcheſtriſche Muſik verwandten. Wenn auch ihre Annahme, als drücke jede Tonart eine beſtimmte ſittliche Richtung und Beſchaffenheit aus und rufe dieſe im Hörer hervor, ein Irrthum war, ſo irrten ſie doch darin nicht, daß, je nachdem die halben Töne in einer jeden Tonart an einer andern Stelle erſcheinen, auch die verſchieden gebaueten Tonreihen das Gemüth ganz verſchieden faſſen und daß ein in tieferer Tonlage ſich bewegendes Stück eine andere Färbung erhält, als ein in höheren Tönen geſetztes, wie es denn heutzutage noch unſere Tonſetzer für den Charakter ihrer Compoſitionen nicht gleichgültig erachten, ob ein Stück aus Dur oder Moll, ob es aus Cdur oder Es oder Gdur geht. Aber merkwürdigerweiſe erſchien ihnen als harte Tonart, was uns als Moll, und als weiche Tonart, was uns als Dur erſcheint, die Klarheit und Offenheit der Durtonart dünkte ihnen matter und erſchlaffender zu ſein, als die ernſtere Molltonart. Ihre joniſche Tonart, die für weich und üppig gehalten wurde, war unſer Cdur. Und da ſie den Wohlklang der Terz nicht zu faſſen vermochten, begleiteten ſie den einzelſtimmigen (monodiſchen) Geſang entweder in der Octave, oder beſchränkten ſich auf das Mitſpielen der Melodie im Einklange, und zwar war dieſe Begleitung wohl nur auf Markirung des Rhythmus und Verſtärkung des Tones angelegt. Die Quinten und Quartklänge, die — wenn ſie unvermittelt zur Begleitung dienen ſollen — für unſer Ohr eine wahre Marter ſind, wurden vielleicht (denn die klare ſichere Anſchauung der griechiſchen Muſik fehlt uns) gern gehört. Das griechiſche Ohr hielt ſich noch mehr

an das mathematiſche Verhältniß, nach welchem die Quinte und Quarte allerdings vollkommnere Conſonanzen ſind als die Terz und Sexte, aber für unſer höher entwickeltes Ohr bleibt die Quinte leer und unter Umſtänden höchſt grell und ſcharf, wenn die Terz nicht verſöhnend und beruhigend zwiſchen Prime und Quinte eintritt. Erſt durch die Terz gelangen Prime und Quinte zu einem innigen Verhältniß; daſſelbe e, das mit dem tiefen c ſo wohlthuend als große Terz zuſammenklingt, bildet mit dem g wiederum eine Terz, aber eine kleine; tritt dann als Verdoppelung des c die Octave hinzu, ſo bildet dieſes höhere c mit dem g eine Quarte, mit dem e eine Sexte, und doch klingt Alles ſo rein und voll, ſo offen und frei zuſammen, als wäre der Accord von Anbeginn ſo zuſammengewachſen, er giebt volle Befriedigung, ſo daß man an ihm allein ſchon, wenn er erklingt, ſeine Freude haben muß und nach keiner Löſung mehr verlangt. Darum müſſen alle Tonreihen nach mannigfaltigſtem Gegeneinanderſtürmen und verſchlungenen Gängen ſchließlich in dieſen Accord einmünden, um in ihm ihren Ruhepunkt zu finden und befriedigt auszutönen.

So lange die Harmonie noch nicht zu ihrem Recht gelangt war, blieb auch die Melodie ohne jene durchſchlagende Kraft, ohne die Innigkeit und Gefühlswärme, wie ſie ſolche in unſerer Muſik beſitzt; ſie war mehr architektoniſch, eine in ſchönen Windungen einfach und klar ſich fortziehende Tonlinie, die ſich um und an das Dichterwort legte, nicht um den Gefühlsinhalt deſſelben ſelbſtſtändig zur Darſtellung zu bringen, ſondern um den muſikaliſchen Tonfall des nach Länge und Kürze der Sylben gemeſſenen Verſes deſto heller hervortreten zu laſſen. Der griechiſche Geſang glich mehr unſerm Recitativ, obwohl dieſes ſich freier bewegen kann, weil es nur an den Accent, nicht an die Quantität der Sylben gebunden iſt. Weil die Griechen die

Musik gleich den anderen Künsten plastisch auffaßten, wollten sie dem musikalischen Stimmungsausdruck auch soviel als möglich klare, durchsichtige Form, fest bestimmtes Maß, streng geregelte Bewegung geben. In diesem Bestreben legten sie aber dem musikalischen Schöpfergeiste Fesseln an, die erst nach Jahrhunderten gesprengt werden konnten, nachdem das Christenthum das Gemüthsleben der abendländischen Völker vertieft und den Reichthum desselben erschlossen hatte.

Von den Römern, diesem praktischen, kriegerischen, politisch-bewegten, wenig kunstsinnigen Volke, war für die Fortbildung der Musik nichts zu erwarten. Sie hatten mit dem Opfercultus auch die religiöse Musik aus Etrurien überkommen, von den Griechen aber den Gebrauch der Musik auf der Bühne und dem Felde. Auch bei Triumphzügen, Leichenbegängnissen und Gastmählern wurde Musik gemacht und in der Zeit des Verfalls der Sitten waren es griechische Mädchen der leichtesten Art, welche bei den Gastgelagen die Schmausenden mit Tanz und Gesang unterhielten. Erst unter den Kaisern hielten es freie Römer nicht unter ihrer Würde, sich mit Musik zu beschäftigen, und noch später ward dieselbe theoretisch bearbeitet, ausführlich von Marcianus Capella, auf Grund der von den Griechen festgestellten Lehren. Diese blieben auch noch im ersten und zweiten Drittel des Mittelalters in Geltung; sie wurden von den Kirchenvätern aufgenommen und zur Regelung des Kirchengesanges benutzt. Die ältesten Christengemeinden sangen einstimmig oder in Octaven bei ihren Zusammenkünften Psalmen und Lobgesänge aus dem A. T.; der Gesang beim Abendmahl wurde erst 340 Jahre n. Chr. eingeführt, blos melodisch, wahrscheinlich mit Benutzung älterer heidnischer Opfermelodieen, welche dem christlichen Text angepaßt wurden. Die Antiphonien oder Wechselgesänge soll zuerst Ignatius in Antiochia († 116 n. Chr.) ein-

geführt haben; die Responsorien, bei denen die Gemeinde dem Priester antwortet, kamen zwei Jahrhunderte später, zu Anfang des 4. Jahrhunderts in Gebrauch. Der römische Papst Sylvester gründete bereits 330 n. Chr. eine Sängerschule in Rom, um durch Gesang den Cultus zu heben, und Ambrosius, Erzbischof von Mailand, hob auch den Gemeindegesang, indem er einen in Noten von verschiedener Länge sich fortbewegenden Gesang schuf, an dessen einfachen Tonreihen sich die ganze Gemeinde betheiligen und erbauen konnte. Er entlehnte von den Griechen vier Tonarten — die dorische, phrygische, lydische und mixolydische — und nach ihm fügte Papst Gregorius der Große (590—604) noch vier hinzu, die nun als sogenannte „Kirchentonarten" zur weltlichen Musik einen Gegensatz bilden sollten und in strenggeregelter Ordnung dem Text sich anschmiegten als ernste und würdige Psalmodie, welche den Reiz der Melodie und des Rhythmus verschmähete. Der Gregorianische Gesang verbreitete sich rasch in der Kirche des Abendlandes; die Hymnen, von denen jede ihre bestimmte, feststehende Melodie (Canon) erhielt, wurden aber nicht von der Gemeinde, sondern vom Sängerchor gesungen. Indem die Sänger an dieser einfachen feststehenden Melodie, dem Cantus firmus, allerlei Verzierungen anbrachten (figurae, daher Cantus figuratus oder Figuralgesang) und der Discantus, d. h. das Auseinandersingen, neben der festen Melodie eine zweite bewegliche fortführte, so daß bei belebteren Stücken ein Stimmenjagen (fuga) eintrat, ward bereits der mehrstimmige Gesang als Harmonie angebahnt. Hucbald, ein Benedictinermönch zu St. Amand in Flandern, stellte (zu Anfang des 10. Jahrhunderts) in einer Schrift über die Intervalle schon die Anfänge einer Harmonielehre dar. Langsam zwar, aber sicher entwickelten sich die Keime, bis im geistig so bewegten fünfzehnten Jahrhundert die kirchliche Vocalmusik nach Vielstim-

migkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung zu einer Ausbildung gelangte, in welcher sie erst wirklicher Chorgesang, d. h. Musik einer von religiösem Gefühl bewegten Gesammtheit wurde, deren einzelne Glieder selbstthätig-lebendigen Antheil an der Gemeinschaft hatten. In Italien, das in seinem milden gleichmäßigen Klima noch immer die reinsten, klarsten, wohlklingendsten Stimmen erzeugt, wo aber auch milde kunstsinnige Fürsten herrschten, welche die Bildung ihrer Völker förderten, erreichte unter dem römischen Capellmeister Palestrina die classische Kirchenmusik in ihrer Strenge und Erhabenheit den höchsten Punkt; von Italien hatten die niederländischen Meister die Anregung empfangen und ein Roland Lassus, von den Italienern Orlando di Lasso genannt, war der würdige Zeitgenosse des großen italienischen Meisters.

Die Deutschen mußten bis dahin den Vortritt andern Völkern lassen, nahmen gern und willig die Werke fremder Meister auf und bildeten sich nach ihnen. Aber bereits hatte der Volksgesang eine Ausbreitung, eine dem deutschen Gemüthe entsprechende Innigkeit und Frische gewonnen, um die uns die romanischen Völker beneiden konnten, und vom Volksliede befruchtet entwickelte sich zu herrlicher Blüthe das Kirchenlied, und deutsche Choräle, von der ganzen Gemeinde gesungen, erklangen, von den Orgeltönen harmonisch verstärkt, in den protestantischen Kirchen des deutschen Reichs. Die Reformation schien zwar ein Rückschritt in der Ausbildung der Kirchenmusik und war es doch nicht. In der Reaction gegen das katholische Wesen, besonders in der Furcht vor dem Mißbrauch sinnlicher Mittel, die zur Verschönerung des Gottesdienstes angewandt worden waren, verbannte man freilich die ohnehin nur durch Kunstsänger auszuführende Kirchenmusik. Doch Martin Luther, der selbst die Musik über Alles liebte, der sowohl Clavier als Flöte spielte,

und des Gesanges kundig war, dichtete nicht nur seine kräftigen glaubensfrischen Kirchenlieder, er setzte sie auch in Musik, indem er mit feinem musikalischen Sinn ebensowohl das Volkslied wie die Weisen des römischen Kirchenstils für den Choralgesang zu verwerthen wußte, sein Beispiel wirkte nach allen Seiten belebend und anregend. Auch die Musikanstalten der Städte, die Genossenschaften der Stadtpfeifer und Thurmbläser, hoben sich. Mit der Reformation kam auch die Orgel erst zu voller Geltung, denn der Choralgesang war ein wesentlicher Bestandtheil des Gottesdienstes geworden. Das führte zu größerer Meisterschaft auf diesem Instrumente und diese wieder zu ausgezeichneten Compositionen, welche durch Schrift und Druck sich schnell verbreiteten. Der Contrapunkt, d. h. die gleichzeitige Neben- und Gegeneinanderbewegung verschiedener Melodien, die sich zu einem harmonischen Ganzen verbinden, fand auf Orgel und Clavier die beste Darstellung und ward von den Deutschen meisterlich gehandhabt. Aus solchen Organistenschulen gingen denn auch die beiden großen Meister Sebastian Bach (geb. in Eisenach, Cantor an der Leipziger Thomasschule, † 1750) und Georg Friedrich Händel (geb. in Halle, † 1759 in England, wo er lebte und wirkte) hervor, welche den Kirchenstil in deutschem Sinn und Geist, gediegen in der Form und voll religiöser Tiefe des Gefühls, auf den Höhepunkt brachten. Bach ging auf die einfache Weise der alten Choräle zurück, harmonisirte sie nicht nur für die Orgel und bearbeitete sie zu Orgelconcerten, sondern entfaltete ihren Gehalt auch durch eigene vierstimmige Tonsätze in der reichsten Harmonienfülle. Auch in seine große Passionsmusik, worin der evangelische Text der Leidensgeschichte Jesu vorgetragen wird mit dazwischen tretenden Arien und Duetten und fugirten Chören, in denen der dramatische Ausdruck gipfelt, wob er die alten ergreifenden Kirchenmelodieen: „Herzliebster

Jesu, was hast du verbrochen", „O Welt, sieh hier dein Leben" ꝛc., und nahm sie sogar in die Chöre hinüber. Von wunderbar tiefer Wirkung ist der Doppelchor, wo unter dem Chorgesang: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" der alte Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig" von einem andern Chor gesungen wird. In kunstvoller Stimmenführung und Verwebung mehrerer Melodieen, die alle für sich melodisch, sangbar, eigenthümlich sind, namentlich in der Kunst der Fuge, nicht minder in dem unerschöpflichen Reichthum der Modulation und im Aufschluß der verborgensten Geheimnisse der Harmonie steht Bach einzig da. Er war so sehr Meister der Formen und in das Specielle derselben vertieft, daß es uns Neueren oft schwer wird, in dem contrapunktischen Reichthum, in der sicheren und strengen Durchbildung des Einzelnen die Anschauung des Ganzen festzuhalten und den Gesammteindruck voll auf das Gefühl wirken zu lassen. Zu dieser concentrirten Wirkung, wie sie aus classischer Einfachheit des Stils enspringt, erhob sich Händel, welcher, durch italienischen Einfluß bald zur Formenklarheit gelangt, mit dem Ernst des Gefühls, mit der Größe des Gedankens und dem Adel des Charakters auch die Zartheit und Lieblichkeit seelenvollen Ausdrucks vereinte. Er brachte das Oratorium zur Vollendung. Seinem „Messias" haben weder Italiener noch Franzosen etwas Aehnliches an die Seite zu stellen; in dieser großartigen Tonschöpfung ist Alles kernhaft uud gediegen, wohllautend und schön, ohne der Strenge des Kirchenstiles Abbruch zu thun. Alle Gesänge athmen den Geist jener Frömmigkeit, wie sie in der Bibel selber, nicht in einzelnen Ceremonieen und kirchlichen Satzungen, den reinsten Ausdruck gefunden hat, jene Innerlichkeit des Christenglaubens, wie sie nur auf protestantischem Boden erblühen konnte, auf welchem der Mensch seinem Gott nicht als willenloses Werkzeug, von einer Priesterkaste bevormundet und gegängelt, gegen-

übersteht, sondern sich als freier vollberechtiger Bürger im Reiche Gottes erkennt.

Gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts hatte aber auch die weltliche Musik einen Aufschwung genommen, indem sich aus der musikalischen Form des Madrigal (wo ein Lied von verschiedenen Personen gesungen wird und verschiedene Seiten des Gefühlsinhaltes an diese abgiebt) der dramatische Stil (wo verschiedene Personen mit verschiedenem Gesangsinhalt auftreten) entwickelte, der dann naturgemäß zur Oper, dem musikalischen Drama führte, das vom gesprochenen Drama die Declamation und Mimik herübernahm. Die größere Lebhaftigkeit der Italiener und Franzosen hierin, ihre Beweglichkeit und Leichtigkeit der Darstellung, ihre Vorliebe für das schnell wirkende, in Melodie und Rhythmus scharf hervortretende Element der Musik begünstigte die Ausbildung der Oper bei diesen Nationen, doch war es wiederum ein Deutscher, der Ritter Gluck, welcher die italienische Manier von hohlem Pathos und äußerlichem Prunk wieder zur Einfachheit der Harmonie und zur Energie des Gefühlsausdruckes zurückführte. In seiner „Armida" und „Iphigenie in Aulis" schuf er Opern von bleibendem classischen Werth, und wenn auch in der musikalischen Charakteristik, sowie in den einzelnen Melodieen eine gewisse Kühle und Nüchternheit herrscht, so tritt doch echt deutsch in den Chören tiefe Gemüthserregung mit siegreicher Kraft hervor. Gluck hatte die strenge Form des Kirchenstils, wie er von Bach und Händel zu classischer Durchbildung erhoben war, in die weltliche Oper verpflanzt und diese dadurch veredelt und musikalisch vertieft. Die freie Bewegung des Stils aber, der, alle contrapunktischen Härten abstreifend, nur von der Schönheit selber das Gesetz empfing, der, den Adel der Form mit dem vollen Inhalt und der ganzen Mannigfaltigkeit des Gemüthslebens verbindend, in jugendlicher Lebensfrische

[illegible] ... und [illegible] ... erteilt.

[illegible] ... und [illegible] des 17. Jahrhunderts [illegible] ... weltliche Musik einen Aufschwung genommen [illegible] ... Form des Madrigals [illegible] ... an sich abhebt) der dramatische [illegible] ... Personen mit verschiedenem Gesange [illegible] ... der [illegible] naturgemäß zur Oper, der [illegible] ... das vom gesprochenen Drama [illegible] ... und Musik [illegible]. Die größere [illegible] ... der Italiener und Franzosen [illegible] ... Bewegung [illegible] ... das schnell wirkende [illegible] ... hervortretende Element [illegible] ... der Oper bei diesen Nationen [illegible] ... ein Deutscher, der Ritter Gluck, welcher [illegible] ... Pathos und äußerlichem Prunk [illegible] ... und zur Energie des Ge[illegible] ... „Armida" und „[illegible]" ... in [illegible] ... classischer Werth [illegible] ... Charakteristik, sowie in der [illegible] ... und [illegible] ... tiefe Gemüthserregung [illegible] ... Gluck hatte die strenge Form der [illegible] ... Oper verpflanzt und diese [illegible] ... Bewegung [illegible] ... abstreifen [illegible] ... der, den Adel [illegible] ... der ganzen Mannigfaltig[illegible] ... in ungewöhnlicher Lebensfrische

L. v. Beethoven

Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

die klarſten, durchſichtigſten Tongebilde ſchuf, ward erſt von Haydn und Mozart gewonnen, welche die weltliche Muſik in Symphonie und Oper, Quartett und Sonate zu herrlichſter Blüthe brachten und zu denen ſich dann Beethoven als der Dritte des glänzenden Dreigeſtirns geſellte, der ſie in der Symphonieenform noch überholte und die Inſtrumentalmuſik als ſolche mit allen ihren Mitteln des Ausdrucks und effectvoller Wirkung, der charakteriſtiſchen Tonmalerei und dramatiſchen Bewegtheit frei und ebenbürtig der Vocalmuſik gegenüberſtellte.

Mozart hat von Haydn gelernt, Beethoven von Beiden, aber dann bahnte ſich der Gewaltige ſelber ſeinen Weg. Alle drei Heroen der Tonkunſt lernten ſich perſönlich kennen, lebten und ſtarben in der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt Wien.*) Haydn, der älteſte, gehörte noch jener kindlich-frohen, heiteren und gemüthlichen Zeit an, die ſich in kleinerem feſtbeſtimmten Kreiſe wohl fühlte; er iſt durch und durch gemüthlich. Mozart iſt weltfroh, er faßt das Leben nach ſeinen Höhen und Tiefen, findet aber ſtets in ſeinem Genius und ſeiner Schöpferluſt die harmoniſche Verſöhnung zwiſchen Ideal und Wirklichkeit. Er iſt ſchönheitsſelig und gleicht in der Friſche, Geſundheit, Klarheit ſeines Geiſtes dem Dichterkönig Goethe, iſt univerſell, wie dieſer. Beethoven ſteht ſchon in der neueſten Zeit mit ihrem inneren Unbefriedigtſein, mit ihrem gewaltigen Hinausgreifen in die reale Welt, mit ihrem Ringen nach neuen, lebensvollen Geſtaltungen des ſtaatlichen, geſellſchaftlichen, religiöſen Lebens. Haydn iſt naiv, Beethoven humoriſtiſch. Er führt uns die Unendlichkeit des Ideals vor im Gegenſatz zur kleinen Endlichkeit, er ſteigt fortwährend aus dem heiteren Gebiet des Wirklichen in das ernſtere

*) Joſeph Haydn, geb. in Rohrau an der ungariſchen Grenze, † 1809; Wolfgang Amadeus Mozart, geb. in Salzburg, † 1791; Ludwig van Beethoven, geb. zu Bonn, † 1827.

Reich des Unendlich-Erhabenen, es ist in ihm ein titanisches Ringen und Himmelstürmen, das uns fast dämonisch mit fortreißt. Sinkt dann der vom Fluge ermattete Geist wieder zur Erde herab, dann löst sich der Widerspruch unseres endlichen und unendlichen Wesens auf in eine so reine Wehmuth, einen so erhabenen sittlichen Schmerz, daß die Seele darin zu neuer Kraft sich stärkt und sich aufrafft, mit göttlichem Humor dem Irr- und Wirrsal des Erdenlebens Trotz zu bieten.

Aber gerade über diesen Beethoven'schen Humor möchte ich Ihnen ein Wort von Griepenkerl an's Herz legen: „Beethoven'sche Werke erfordern eine eigene Vortragsweise. Dieser Meister unterscheidet sich von allen anderen Tondichtern durch die eine starke Farbe seines Geistes, welche die Grundlage aller übrigen ist, durch seinen Humor. Diese Seite an ihm ist die gewaltigste, eine bis dahin auf musikalischem Wege unerreichte Welt. Frei hinschweben über diese schwindelnden Klüfte scheinbarer Gegensätze, die der Humor erzeugt; nicht einzelne Vorstellungen allein erfassen und lieben, sondern immer die Summe des Ganzen ziehen, aus der überhaupt, vor Allem bei Beethoven, die Idee gewonnen wird — diese Thätigkeit des Geistes muß in ihrer höchsten Kraft vorhanden sein. Man muß gewöhnt sein, dem großen Drama zuzuschauen, das die Weltgeschichte vor uns aufspielt; wer nie Unendliches und Endliches auf einander stoßen sah, welcher Momente Verbindung letzter Zweck der Kunst ist, der trete hinweg. — Die humoristische Färbung ist die Klippe, an der so manche größere Aufführung Beethoven'scher Werke scheitert, namentlich die von Symphonieen und Quartetten. Es kann über solche Ausführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet werden, die unerträglich ist, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethovens in die Wolken zu steigen, auf dem Taubenfittig eines Haydn sich wiegt oder gar auf Fledermausflügeln

altes Gemäuer umschwirrt. Der Haken ist: die Gegensätze werden nicht schroff genug herausgestellt, man wagt es nicht, dem Meister zu folgen, man hält ängstlich vorgespiegelte Grenzen fest, man will ausgleichen."

Der Vortrag Beethoven'scher Compositionen fordert neben dem überall vorauszusetzenden Verständniß Kraft, viel Kraft und Sicherheit des Spiels, und es wird mir immer Angst, wenn Mütterchen das Töchterchen auffordert, Etwas von Beethoven zu spielen, und dann die unvermeidliche pathétique paradiren muß, die, zu einer Etude herabgesetzt, von so vielen zimperlichen und unzimperlichen Händen gemißhandelt wird. Wie manche Spielerin würde Ehre einlegen und den Dank der Gesellschaft sich erwerben, wenn sie ein einfaches lustiges Stücklein von Haydn gut und rein vorspielte, anstatt sich an den gewaltigen Beethoven zu wagen. Selbst die Mozart'schen Claviersonaten sind, was den Vortrag betrifft, viel leichter zu spielen, als die tiefsinnigen Beethoven'schen Schöpfungen, die ein sehr tüchtiges Studium bei entschiedenem Talente verlangen.

Wer hätte aber glauben sollen, daß schon bei Mozarts und Beethovens Lebzeiten ein Rossini die Gunst des Publikums den classischen Meistern rauben und auf die leichte italienische, mehr die Sinne kitzelnde Musik lenken konnte? Doch das Sinnliche ist ja immer leichter zu genießen, als der Geist. Uebrigens ist dem Rossini keineswegs Lebendigkeit, Raschheit und besonders das sogenannte Pikante, welches durch kühne Wendungen, ungewöhnliche Uebergänge und geschickte Auflösung disharmonischer Anklänge zu ergreifen pflegt, abzusprechen. Dadurch und daß er so flüchtig und witzig wie unser Zeitalter selbst ist, daß er es vermeidet, durch düstere Melodien die lebenslustige Menge aus ihrem Rausche zu erwecken, oder durch Erhabenheit dem herrschenden Hang zum Gemeinen und Niedrigen zu imponiren, ist er lange Zeit der

Liebling des großen Haufens und derjenigen Menschen gewesen, die nicht gerne in eine Sache eindringen und ebenso wenig von etwas Ernsthaftem ergriffen sein wollen. Man nannte ihn häufig den „König der Melodie", aber auch zugleich den „ungezogenen Liebling der Grazien". —

Am eigenthümlichsten und deutschesten bleibt unter den Neueren doch unser Weber! Ein „Freischütz" mit den lieblichen einfachen und doch tief gemüthlichen Melodien und zugleich mit dem romantischen Geisterspuk konnte nur auf deutschem Boden erwachsen, und mit solchen idealen Charakteristiken, wie sie aus den Geistergesängen des „Oberon" uns entgegentönen, mag keine Composition der Italiener und Franzosen verglichen werden.

Auch Mendelssohn-Bartholdi steht unter den Nachfolgern unserer Classiker würdig da. Aus der Zelter'schen Schule hervorgegangen, streng in der Form, geistreich in der Erfindung, schuf er Mustergültiges sowohl auf dem Gebiete des Oratoriums („Elias" und „Paulus"), wie des Instrumentalconcerts („Sommernachtstraum-Ouvertüre") und der Kammermusik (Quartetts und Trio's). Auf Anregung des Königs Friedrich Wilhelms IV. von Preußen schrieb er auch die Ouvertüre, Chöre und Melodramen zur griechischen Tragödie „Antigone" von Sophokles. Wenn auch bei Mendelssohn nicht die reiche Quelle schöpferischer Kraft sprudelt wie bei den drei Großmeistern deutscher Musik, und seine Compositionen nicht selten mehr von dem Verstande und der Phantasie als von der Empfindung eingegeben zu sein scheinen: so wirkt doch sein geschmackvoller, stets fein geglätteter Stil immer bildend und anregend, wenn derselbe auch nicht selten ins Manierirte sich verirrt. Wollen Sie in dem geist- und talentvollen Künstler auch den edlen Menschen kennen lernen und lieb gewinnen, so lesen Sie seine gesammelten Briefe.

Auch Robert Schumann nimmt unter den Nachfolgern Beethovens einen bedeutenden Rang ein; wenn auch weniger glatt in der Form ist er reich und eigenthümlich in der Erfindung und sein Einfluß auf das neueste musikalische Schaffen und Treiben ist nicht gering anzuschlagen.

Ueber die neue Richtung, welche Richard Wagner namentlich in der Opern-Composition eingeschlagen hat, läßt sich schwer etwas Abschließendes sagen. Lieber will ich Ihnen, damit Sie einen Ueberblick über die Gesammt-Entwickelung der Musik gewinnen und den Fortschritt und Reichthum auch der modernen Musik würdigen lernen, ein ebenso anziehend geschriebenes als gehaltvolles, durch gedrängte Kürze sich auszeichnendes Werkchen zum Studium empfehlen, das unlängst bei Laupp in Tübingen erschienen ist: Geschichte der Musik im Umriß von H. A. Köstlin.

Doch vergleichen Sie mit dem, was dort über Wagner gesagt ist, die neue Folge der Musikalischen Charakterbilder von O. Gumprecht, worin Sie neben anderen interessanten biographischen und kulturgeschichtlichen Aufsätzen (einer handelt „über die Frauen in der Musik") auch drei Abhandlungen über die letzten, dem Baireuther Bühnenfestspiel vorausgegangenen Opern R. Wagner's finden, die in ihrer klaren überzeugenden Sprache wohl geeignet sind, die neuesten Ueberschwenglichkeiten der Wagner-Enthusiasten auf das rechte Maß zurückzuführen.

Zum Schluß dieses Briefes nur noch eine Bemerkung über unser Virtuosenthum. Nicht ohne Grund hat man die Verflachung, Effekthascherei und Aeußerlichkeit der modernen Richtung zum Theil auf das überhandnehmende Virtuosenthum zurückgeführt. Doch ist nicht zu verkennen, daß gegenwärtig sich Vieles auch in dieser Beziehung gebessert hat. Der heutige Virtuos (namentlich der Instrumentalmusik), kann sich doch kaum noch mit seiner Fertigkeit allein geltend machen; er muß seinen

Erfolg darin ſuchen, daß er als Interpret des Beſten auftritt, was die claſſiſche Literatur in den verſchiedenen Perioden der Kunſtgeſchichte nur bietet. Man verlangt von ihm Vielſeitigkeit ſeines Repertoires, und ein ſolches Verlangen giebt Zeugniß, daß die muſikaliſche Bildung im Allgemeinen doch nicht zurückgegangen iſt, ſondern im Gegentheil Fortſchritte gemacht hat.

Die allerneuſte Zeit iſt im Ganzen mehr nachahmend als eigenthümlich erzeugend, viele Talente, wenig Genies. Es ſcheint, als ob in dem Maße, in welchem die Muſik zu einem Gemeingut Aller wird, ſie ſich auch verflache. Beſonders ſchädlich wirkt das Virtuoſenthum, und wenn auch Männer wie Paganini oder Liszt von genialer Kraft beſeelt die reproducirende Kunſt zu faſt unüberſteiglicher Höhe erhoben haben, ſo liegt doch die Gefahr nahe, über die techniſche Vollendung, über den Glanz des Aeußerlichen den Gehalt, die Seele in ihrer edlen Einfachheit zu vernachläſſigen.

Dreiunddreißigſter Brief.

Das Erſte und Weſentlichſte in der Muſik iſt die Melodie oder der Geſang, d. h. die zu ſchöner Einheit verbundene Aufeinanderfolge von Tönen. In der Melodie entwickelt ſich der muſikaliſche Gedanke, legt ſich die Empfindung auseinander. Die Harmonie aber verſtärkt dieſe Empfindung, indem ſie ihr Fülle verleiht. Schlagen Sie auf einem Saiteninſtrument irgend einen tieferen Ton kräftig an, ſo klingen, falls Saite und Reſonanzboden tüchtig gearbeitet und elaſtiſch ſind, die harmoniſchen Obertöne, d. h. Octave, Duodecime, Doppeloctave, große Terz und Quinte der letzteren mit. Alſo iſt die Harmonie ſchon von Natur aus gegeben; der Dreiklang iſt in jedem Klange enthalten, er

ist, wie M. Hauptmann sagt, gewissermaßen das „Wort Gottes" in der Harmonie. Denn im Anfange war das Wort. Der einstimmige Gesang einer Choralmelodie hat schon so viel Ergreifendes und Rührendes, daß er allein hinreicht, die Seele zur Andacht zu stimmen; aber doch fühlen wir dabei eine gewisse Leere und Armuth, und erst dann, wenn ein drei- oder vierstimmiger Choralgesang ertönt, oder die vollstimmigen Accorde der Orgel sich den Tönen der Melodie unterlegen, wird das Verlangen gestillt und der Eindruck der Choralmelodie vollständig. Aber die Melodie bleibt der eigentliche Pulsschlag, das Leben der Empfindung, darum hat alle Musik den Gesang zu ihrer vornehmsten Aufgabe und zum steten Ziel; sie ist aus dem Gesange entsprungen und strebt wieder hin zum Gesange. Die Harmonie aber verstärkt nicht blos die Gefühle, sondern sie vervielfacht auch dieselben, sie schattirt, ruft durch Ausweichungen (Modulationen) mancherlei Gegensätze hervor, bringt durch Consonanzen und Dissonanzen Licht und Schatten in das Tongemälde.

Damit jedoch die Töne der Melodie und Harmonie nicht verschwimmen und regellos durch einander tönen, wird ihre Aufeinanderfolge geregelt durch den Rhythmus. Wie die Einheit eines Wortes sich dadurch kund giebt, daß lange und kurze Sylben verbunden sind, so daß immer eine Sylbe den Hauptton trägt — und wie auf gleiche Weise die Einheit eines ganzen Satzes sich in dem Hauptton eines Wortes und in der Abstufung der übrigen Worte zu erkennen giebt: so müssen auch in der Melodie lange und kurze Töne mit einander abwechseln, oder wo gleiche Längen sind, diese durch den Tact und Accent geregelt sein, so daß ein Ton als abhängig erscheint von dem andern. Wir können es schon am Spiele der Kinder beobachten, oder wenn sie von Erwachsenen unbeirrt sich ihrer vergnügten Stimmung überlassen: daß sie nicht blos Töne in einer wirklichen Ordnung

hervorbringen, sondern auch den Körper tactmäßig hin und her bewegen, sich gleich einem schwingenden Pendel förmlich in ihr Gefühl einwiegen, ganz so, wie die Wilden zu ihrem Gesange den Tanz gesellen. Der Tact ist die Regel und Ordnung, aber er darf nicht die Freiheit der Darstellung beherrschen oder die Empfindung meistern wollen; wie die Gefühle wechseln, der Affect sich hebt oder senkt, so muß auch der Rhythmus in einem und demselben Stücke sich beschleunigen oder verzögern, er muß sich dem lebendigen Charakter des Tonstückes anschließen.

Ein Viertes ist die Dynamik, die Stärke des Tons. Schon der Sprechende, wenn er mit Empfindung spricht, stuft den Ton seiner Stimme in mannigfacher Weise ab, läßt ihn anschwellen und abnehmen, vereinigt in einem Worte alle Kraft und läßt andere leiser und leiser erklingen. So ist auch die Kraft, mit welcher der Singende oder Spielende seine Töne hervorbringt, der treue Ausdruck seiner innern Stimmung, eine wesentliche Offenbarung des Lebens selber. So läßt der Maler eine Farbe hervorstechen, eine andere in den Hintergrund treten; er spielt mit starken und schwachen Tönen, und bewirkt eben dadurch die ästhetische Einheit. Wie eine Schrift ohne Grund- und Haarstrich unschön wäre, so ist auch der Ton, namentlich des Singenden, grell und unschön ohne das Anschwellen und Verhallen. Darum wirkt jedes Instrument um so mehr auf unsre Seele, als es singt, darum sind die Töne der menschlichen Stimme die schönsten, weil das Seelenleben in der Kraft des Tones, im allmählichen Anschwellen und Verhallen, im weichen Schmelz wie in affectvoller Stärke sich am vollkommensten durch sie zu äußern vermag. Wie viel hat in dieser Hinsicht die Geige vor dem Piano voraus durch ihren Gesang!

Diese vier so eben skizzirten Momente müssen zusammenwirken, wenn das Tonstück den Eindruck eines schönen Ganzen

auf uns machen soll; aber sie brauchen deshalb nicht immer in gleicher Geltung aufzutreten, sondern ein Moment wird bald das eine, bald das andere überwiegen. In der neueren Musik ist die Harmonie zu großer Herrschaft gelangt und hat ihr Mannigfaltigkeit, Pracht und Fülle verliehen, aber wenn sie ihr Maß überschreitet, gewährt sie blos sinnlichen Effect.

Sie dürfen nun aber nicht glauben, meine Freundin, daß mit dem Obigen das Wesen der musikalischen Schönheit hinlänglich ausgesprochen sei. Der Wohllaut des Tones als solcher, sein Anschwellen und Verhallen, die rhythmische Bewegung, in welcher die Tonmassen sich entwickeln, in Reihen einherschreiten, sich verschlingen und wieder lösen — das Alles ist nur Mittel und Werkzeug für die Verwirklichung der künstlerischen Idee, die als das Innere (die Seele) in dem musikalischen Körper des Tonstücks sich äußert (offenbart) und ihm das eigentliche Leben giebt. Wie der Maler das Stück Welt, das er auf die Leinwand zaubert, gleichviel ob er es aus geschichtlicher Vergangenheit oder aus seiner Umgebung genommen hat, zuvor ideell, im Geist geschaut haben muß und dieser sein künstlerischer Gedanke das belebende Princip ist, das den mannigfaltigen Gestalten, die sein Gemälde uns vorführt, die ästhetische Einheit und Zusammenstimmung verleiht: so muß auch der Componist, bevor er die Noten aufschreibt, das Musikstück schon im Geist empfangen haben und von einer bestimmten Idee getrieben werden, dieses sein Inneres (das den Inhalt bildet) in Tönen zu formen. Was so im Geist empfangen und aus dem Geist geboren ist, das wirkt auch lebendig anregend auf die Seele des Hörers, belebt seine Phantasie, die in dem Aeußeren, den Tonformen, das Innere, den musikalischen Gedanken, zugleich anschaut und empfindet. Dieses Anschauen der Idee in der Form — gleichviel ob letztere durch das Wort, wie in der Poesie, oder durch die Farbe, wie in der Malerei, oder durch Erz und Stein, wie

in der Bildhauerei gewonnen wird —, dieſes Offenbarwerden des inneren geiſtigen Lebens durch ſeine Form: das iſt's, worauf alle Kunſt ausgeht und worin ihre äſthetiſche Wirkung beruht.

Uebrigens mag man noch ſo genau die äſthetiſchen Hebel und Sprungfedern aufzählen, die in der muſikaliſchen Schönheit den Ausſchlag geben — dieſe Wirkung ſelbſt bleibt immer etwas Räthſelhaftes und Myſtiſches, das man nur zu empfinden, nicht aber in Worten auszuſprechen vermag. Mehr als jede andere Kunſt bewegt ſich die Muſik im Reiche der Gefühle, ſie hat blos den ſchnell in der Zeit verhallenden Ton, der zwar auf beſtimmte mathematiſche Verhältniſſe der Schwingung ꝛc. zurückgeführt werden kann, von dem es aber doch völlig unerklärlich bleibt, wie er in dem menſchlichen Gemüthe ſo tiefen Nachhall finden, daſelbſt Freude und Leid, Wonne und Sehnſucht, Furcht und Schrecken erregen kann.

Dieſe Unendlichkeit und Undurchdringlichkeit für das begreifende Denken muß reſpectirt werden, und wenn ſich auch der Hauptcharakter eines Tonſtücks im Allgemeinen durch Worte bezeichnen läßt, ſo kann das doch nie im Beſonderen geſchehen. Der Componiſt kann nicht mit dem Dichter und bildenden Künſtler wetteifern wollen, die ganz beſtimmte Vorſtellungen uns vorführen; er kann uns weder das Meer noch die Alpen, noch eine Roſe oder das Morgenroth malen. Der muſikaliſche Hahnenſchrei des ehrwürdigen Seb. Bach wirkt auf uns wie ein Curioſum und nöthigt uns ein Lächeln ab. Manches der Art auch bei Vater Haydn. Wir finden es mit Recht geſchmacklos, den Geſang der Vögel, Sturmwind, Donner, das Gebrülle von Kanonen, das Getrappel von Pferden, Gewimmer u. dergl. nachzuahmen; wenn große Meiſter dies thun, wie z. B. in Beethovens Paſtoralſymphonie auch ein Gewitter geſchildert wird, im erſten Satz der Eroica das Schlachtengetümmel, ſo iſt es keine

eigentliche Malerei, sondern geniale Andeutung solch sinnlicher Gegenstände durch einzelne Zauberklänge, die sie dem Gebiete der Melodie gleichsam abgewinnen oder durch rhythmische Bewegung und Klangcombinationen uns in Erinnerung bringen.

Ich wünschte, daß meine Freundin, welche die Musik so sehr liebt, auch recht viel über dieselbe denken und auch denkend sich in ihre Lieblingscomponisten vertiefen möchte. Wir wollen uns Rechenschaft geben über diese Kunst, die recht eigentlich die Kunst unserer Zeit genannt werden kann, und sie so desto mehr uns zu eigen machen. Aber nicht so, wie es die Welt thut und die Mode und die eitle Vergnügungssucht, die diese Kunst blos als ein bequemes Mittel hinnimmt, sich die Zeit zu vertreiben oder wohl gar den Reiz der Sinnlichkeit zu steigern, zum Nothbehelf geselliger Kreise, die man weder gemüthlich noch geistreich genug ist zu beleben. Auch wollen wir sie nicht, zum Nachtheil der gesammten Seelenkräfte, bis zur Vernachlässigung ernster Pflichten treiben. Die Seele darf nicht aus dem Gleichgewicht kommen durch die Musik, das Gehör soll nicht feiner werden als das sittliche Gefühl, der Tact musikalischer Compositionen nicht richtiger als der Tact des Lebens.

Es ist unstreitig wider alle Bestimmung des weiblichen Geschlechts, wenn sich ein Mädchen ohne besondere Begabung zur Virtuosin bilden möchte, Tag und Nacht singt und spielt, um es zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit zu bringen. Selten wird solch' ein Wesen eine gute Mutter, eine beglückende Gattin, ein sittliches Weib, eine würdige Hausfrau werden, und noch seltener wird sie selbst wahrhaft glücklich sein, wenn sie in eine Sphäre gedrängt wird, welche der Geist nicht beherrschen kann. Ist ein eminentes künstlerisches Talent vorhanden, nun, so mag es mit aller Entschiedenheit ausgebildet werden. Es giebt auch unter den neueren Virtuosinnen sehr achtungswerthe, edle Per-

sönlichkeiten, die eine Zierde der Gesellschaft sind. Und wenn die Neuzeit uns eine Reihe achtbarer Musikinstitute in den größeren Städten des deutschen Reichs gebracht hat, in welchen sich talentvolle Mädchen zu tüchtigen, gründlich gebildeten und methodisch geschulten Musiklehrerinnen ausbilden können: so dürfen wir solche Bildungsinstitute als eine wahre Wohlthat für die moderne Gesellschaft betrachten. Aber nicht wenige unserer heutigen Virtuosen männlichen und weiblichen Geschlechts schaden mehr, als sie nützen, denn eben ihre Künsteleien verderben das wahre Kunstgefühl und vernichten die heilsame Wirkung der Musik. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet möchte man wünschen, es käme dahin, daß der leidenschaftlich hinaufgeschraubte Enthusiasmus für Virtuosen eingeschränkt würde. Der Beifall und die Belohnung, mit denen sie überhäuft werden, gebührt ihnen auf keinen Fall und steht mit der Anerkennung anderer Verdienste, die dem Menschengeschlechte weit mehr Wohlfahrt bringen und größere Aufopferung und Anstrengung fordern, in keinem Verhältniß. Der jährliche Gehalt einer großen Sängerin beläuft sich oft auf 50- bis 60,000 Mark, während ein zum Krüppel geschossener Krieger kaum 1000 Mark, ein im Dienste des Staates rastlos beschäftigter Beamter nach Verhältniß seines Ranges kaum den dreißigsten Theil, ein Schulmann, den man mit Recht einen Menschenbildner nennen kann, nebst der Geringschätzung, die sein Theil ist, kaum den fünfzigsten Theil zur Lebensfrist erhält. Sängerinnen schwelgen nach vollbrachtem Siegeslauf auf fürstlichen Landgütern, und Componisten wie Lortzing sterben in Dürftigkeit und hinterlassen ihre Familie in Armuth.

Also nicht Virtuosin suchen Sie zu werden, meine Freundin, nicht für die Welt, nur für sich selbst und höchstens für Ihre nächste Umgebung üben Sie Gesang und Musik. Aber bei der Erlernung dieser Kunst müssen Sie sich auch selbst die rechte

Weise ausfinden, denn die Zahl der geschickten und verständigen Meister ist sehr gering. Große Künstler lassen sich selten zum Unterrichte gebrauchen, und wo findet man außerdem noch Männer mit warmem Herzen und hellem Geist, die, wie etwa Zelter, Berger, Hummel, Moscheles, Mendelssohn mit Liebe und Verstand nicht nur Noten lesen, sondern auch verstehen und empfinden lehren? Haben Sie einmal die mechanische Fertigkeit, die freilich unerläßlich ist, errungen und zugleich gelernt richtig und deutlich zu lesen, dann müssen Sie in den Sinn der Composition selbst eindringen und den Ausdruck selber finden. Glauben Sie nicht, daß dieser etwa in den Schnörkeleien und Schwierigkeiten enthalten sei; auch fordern nicht künstlich zusammengesetzte Stücke die größte Aufmerksamkeit, vielmehr liegt sehr oft in einer ganz einfachen Stelle alle Kraft der Kunst; es wird Sie und Andere mit dem höchsten Entzücken lohnen, wenn Sie im Stande sind, sie ganz aufzufassen und darzustellen.

Den Ausdruck selbst können Sie aber von keinem Meister lernen, so wenig man Empfindungen und Gedanken lernen kann. Diesen muß Ihnen also Ihr eigenes Gefühl geben. Nur ein durchgebildeter Mensch kann mit Ausdruck irgend ein Instrument spielen oder singen. Es ist also nothwendig, vorher den Sinn eines Musikstückes zu erforschen. Freilich eine schwere Aufgabe, denn so rein geistige, dem Unendlichen entlehnte Ideen zu finden, ja die Zeichen zu verstehen, mit welchen die Musik uns dieselben mittheilt, erfordert ein feines Gehör, viel Uebung und einen tiefen, eindringenden Seelenblick. Das Gehör bildet sich wohl am besten durch vieles Hören. Daß man sich bestrebe, immer auch Gutes zu hören, versteht sich. Durch dieses Sinneswerkzeug wird es dann dem Geiste möglich, den Schlüssel zu finden, der ihm die geheime Sprache der Töne aufschließt und enträthselt. Suchen Sie also jeder Zeit, sei auch das Stück noch so zusam-

mengesetzt, die Melodie aufzufinden und in dieser den Hauptgesang, auf den sich oft die ganze Folge der Töne bezieht. Man könnte etwa den Anfang mit Variationen machen, weil da in dem Thema der Hauptgesang abgesondert und, ohne daß man eben lange zu forschen braucht, vorhanden ist. Nun kann man denselben durch alle Variationen hindurch verfolgen, und so lernt man die Sprache der Töne und weiß dann, auf welche Weise Tonkünstler Ideen einzukleiden und darzustellen pflegen. Darauf könnte man zu Sonaten übergehen und eben auf diese Weise fortfahren. Wollen Sie für ihr Leben einen künstlerischen Schatz erwerben, so müssen Sie die Beethoven'schen Sonaten in der Weise erlernen, wie sie am Leipziger Conservatorium traditionell festgestellt ist. In der Oper ist nun auch schon in der Ouvertüre, wenn sie gut ist, der Hauptgesang leicht zu erkennen. Ist man so dem Inhalte der Musik auf die Spur gekommen, dann wird man auch gewiß in der Ausführung den Ausdruck nicht verfehlen. Ueberdies giebt es ja auch schon einzelne gute Werke über das Aesthetische in der Musik, z. B. Rochlitz: „Für Freunde in der Tonkunst", H. A. Köstlin: die Tonkunst, Hanslick, vom musikalisch Schönen ꝛc. und als gedankenreiche Gegenschrift, welche den einseitig formalistischen Standpunkt Hanslick's energisch bekämpft: F. Stade, vom musikalisch Schönen. Ferner mache ich Sie aufmerksam auf die Werke von Arey von Dommer: Handbuch der Geschichte der Musik, Elemente der Musik, Musikalisches Conversations-Lexikon von H. Mendel. Auch auf Jahns gesammelte Aufsätze über Musik. Zwei Werkchen von Elterlein: Beethovens Symphonieen und Beethovens Claviersonaten möchte ich gleichfalls Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen. Jahns classische Biographie Mozarts wird Ihnen ohnehin nicht unbekannt geblieben sein. Ueber den Neueren wollen wir jedoch die Aelteren nicht

vergessen. Viel Lehrreiches über Musik enthalten die Briefe Zelters an Goethe. Zelter, ein Architekt aus Berlin, der aber zugleich ein außerordentliches Talent für Musik und einen seltenen Geschmack für alle Künste besaß, hing mit ganzer Seele an Goethe. In einer Reihe von Briefen, worunter auch manches wichtige Wort des großen Dichters zu lesen ist, befinden sich vorzüglich viele treffliche Bemerkungen über Musik und insbesondere über das Studium derselben. Zelter hatte in Berlin eine Singakademie errichtet, die noch fortbesteht, und durch welche er Volksbildung verbreiten wollte. Ich will Ihnen nur ein paar Stellen ausheben:

83. Brief. Von dem Tode seiner Frau.

„Am Sonnabend, dem Tage vor ihrem Tode, war sie in die Kirche gegangen, die Probe meiner Musik zu hören. Ich sollte es nicht wissen, und wie freute ich mich, sie dort zu sehen. Sie sagte mir nachher so viel Angenehmes und Verständiges darüber, daß ich nun erst wußte, was ich gut gemacht habe.

„O mein Freund, warum haben Sie diese wohlthuende, mächtige süße Stimme nicht gehört! Aus ihrem Gesange ging ein Gefühl der Gesundheit in das unbesorgte Ohr, wofür ich nur den einen Ausdruck kenne, den sie mit ins Grab genommen hat. Das reine Herz strömte wie eine frische, stärkende Luft aus ihrem Munde; rührend, erleichternd. Wenn sie auf der Akademie im Chore sang, konnte ich ihre sanfte, erquickende Stimme unter hundert und fünfzig erkennen, ohne daß sie sich angreifen durfte. Der Ton ging leicht und los' heraus, wie sie nur den Mund öffnete. Vor zwei Jahren, da eben ihre Stimme durch Nervenschwäche angegriffen war, sang sie mit Madame Mara in einer hiesigen Kirche. Die Freunde der Mara stritten und glaubten überall, wo die göttliche Stimme tönte, ihren Liebling zu hören."

Besonders ist der 129. Brief über die neuere Musik merkwürdig, wo Zelter also schreibt:

„Das Technische einer Kunst muß eigentlich in frühen Jahren ordentlich erlernt werden. Regt sich erst der Geist von innen heraus, so muß die Sorge für äußere Darstellung beseitigt sein, und wer das schöne Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dichten hilft, denn es ernährt die Lust und macht den Trieb frei."

Dann wieder: „Keine Kunst kann einen wohlthätigen Einfluß gewähren, die so frech und farblos im unendlichen Raume umherirrt, wie die neuere Musik, welche ihre geheimsten, ihre höchsten Reize vom Ganzen abgesondert, dem allgemeinen Pöbel zur öffentlichen Schau entblößt; wie ein anatomisches Cabinet, oder eine Anekdotensammlung von Liebesgeheimnissen, um die gemeine Neugierde zu übersättigen. Man mag gegen die Tonkünstler der früheren Jahrhunderte einwenden, was man will — (denn wer hat nicht dazu zu lernen?) — nie haben sie die Kunst weggeworfen, das innere Heiligthum preisgegeben; wäre auf ihrem Grund fortgebaut worden, wir könnten eine Kunst haben und wären ganz andere Leute, als wir uns halten müssen." Indessen haben die Bemühungen Zelters und Anderer Früchte getragen und die Musik ist bei den Deutschen zu einem Nationalvergnügen geworden; allenthalben bilden sich Liedertafeln und Gesangvereine, in Schulen wird der Gesang eifrig und gründlich gelehrt und selbst bei dem Heere herrscht froher, erhebender Gesang.

Lassen Sie uns denn auch ferner in Gesellschaft Musik hören und besonders singen; aber nicht jene wälschen Gurgeleien, sondern wahren, natürlichen Gesang, der vom Herzen kommt und zum Herzen bringt, der nicht nach bloßer Bewunderung strebt, sondern die Seele auflöst in Entzücken und Freude, so daß sich

liebliche Bilder, edle Gefühle und heitere Gedanken in derſelben regen, die uns ſelbſt jeder Zeit edler, beſſer und reiner ſtimmen.

Darum endlich vergeſſen Sie nie, meine werthe Freundin, daß man in der Auswahl ſeiner Muſikalien nicht zu ſorgfältig ſein kann. Lanner und Strauß und Labitzky haben auch ihre Berechtigung und mögen zuweilen zur Erheiterung auf dem Pianoforte geſpielt werden; aber zu viel Zeit dürfen ſie nicht fortnehmen, ebenſo wenig als die Opernmelodieen von Flotow oder Bellini oder gar Verdi! die in allerlei Zuckerplätzchen zur Näſcherei zugerichtet den geſunden Appetit verderben. Beſonders iſt vor den weichlichen Melodieen der italieniſchen, zum Theil auch der franzöſiſchen Oper zu warnen, es fehlt da die Unſchuld und Einfalt des Herzens und alle geiſtige und ſittliche Kraft, die nie durch Rouladen und elegante Figuren und ſonſtige Reizmittel zu erſetzen iſt.

Der Deutſche nur — er fühlt und ſingt,
Daß ſein Geſang das Herz durchdringt.

Vierunddreißigſter Brief.

Heute einige Worte über Reinheit der Tonkunſt, inſofern dies Thema auch für Sie von praktiſcher Bedeutung iſt.

Das Waſſer nennen wir rein, wenn es frei iſt von erdigen und metalliſchen Beſtandtheilen, obwohl eine gewiſſe Quantität Kohlenſäure ihm weſentlich zukommt und zu ſeiner Natur als der eines erfriſchenden Trankes gehört. Ueberſteigt die Kohlenſäure ein beſtimmtes Maß, ſo wird aus dem reinen Quellwaſſer ein „Säuerling", in welchem bereits ein natürliches Element des Waſſers zur

Potenz (vermehrter Kraft) gesteigert ist. Dieser potenzirten Kraft wegen mag ein solches Wasser in gewissen Fällen von Krankheit oder auch nur Abspannung sehr heilsam und „natürlich" sein, aber für den gewöhnlichen Hausgebrauch und in gesunden Tagen ist das einfache, reine Quellwasser angezeigt. In der Musik ist es aber so weit gekommen, daß wir nicht mehr mit dem Quellwasser uns begnügen wollen, wenn's nicht — Mineralwasser ist. Der einfache Stil Glucks und Mozarts ist farblos, fade geworden, und selbst der himmelanstürmende, kühne und dabei humoristische, alle Scalen des Gemüthslebens durchlaufende Beethoven ist einem Richard Wagner gegenüber viel zu lyrisch, zu wenig dramatisch, zu wenig pikant! Wagner vernichtet jede einzelne Kunst in ihrer vom Schöpfer der Natur selber gezogenen Schranke und in der Selbstständigkeit, die sie nur innerhalb dieser Schranke behaupten kann. Die Musik soll in seiner Oper zugleich das Amt einer Decorationsmalerin ausüben und zugleich ein Drama sein, von spannender Handlung und Leidenschaft; sie soll nicht mehr, wie früher, den dramatischen Fortschritt des Stückes fördern, den Text ergänzen, indem sie das Wort, das blos Begriffe nennt, durchs Gefühl stützt und ihm den vollen Ausdruck giebt; sondern sie soll mit dem Text so genau zusammengewachsen sein, daß eigentlich (wie es auch bei Richard Wagner der Fall ist) der Componist zugleich Dichter und der Dichter zugleich Componist sein muß. Dazu gehört aber eine Anspannung der Seelenkräfte, welche das gesunde Gleichmaß bereits verlassen hat und auch nur bei der nervösen Ueberspannung unserer Zeit möglich ist. Wer eine Wagner'sche Oper mit Antheil und eindringendem Verständniß verfolgen will, muß fast eben so arbeiten und sich „echauffiren", als der Verfasser selber, obwohl nicht zu leugnen ist, daß Richard Wagner in der Instrumentation Bedeutendes geleistet hat. Sein neuestes Werk „der Ring der Nibelungen", ein Dramencyklus,

worin mit der alten Oper völlig gebrochen, die Tonmalerei und leidenschaftliche Declamation auf die Spitze getrieben ist, bleibt trotz aller Ueberspannung eine originelle Schöpfung, der es an einzelnen Schönheiten und hochpoetischen Zügen nicht fehlt.

Das gänzliche Versinken und Sichversenken in den Text tritt schon in der Liedercomposition Franz Schuberts hervor. Wenn früher die Lieder strophenweis nach einer Melodie gesungen wurden, die sich (zuweilen naiv genug) bei den verschiedenen Versen wiederholte, so verschmolz Schubert den Text so mit der Musik, daß diese jenen völlig dramatisch entwickelte und fortführte, daß die Musik nicht mehr blos zur Begleitung diente, sondern die Idee des Gedichtes selber mit darstellte, indem er sie musikalisch aufschloß. In noch höherem Grade ist dies Robert Schumann bei der Composition vieler Lieder gelungen. Bei aller Kühnheit einer solchen Liedercomposition blieben aber Schubert und Schumann doch in den Grenzen ihres Gebietes, indem sie ein in sich vollkommen geschlossenes Ganze gaben, worin keine Einzelstellen sich breit machen, keine Knalleffecte die Harmonie durchbrechen, keine schreiende Farben die Gleichmäßigkeit des Colorits stören durften. Die Melodie war noch keineswegs dem Effect der Declamation geopfert. Dies sehen Sie auch bei Mendelssohn, dem es keineswegs an lebhafter Declamation fehlt, der aber mit einer gewissen Keuschheit, die freilich zuweilen in Kälte übergeht, sich in der allgemeinen Stimmung hält, welche dem Charakter seiner Composition entspricht.

Dieses „Allgemeine" ist aber unsern neuesten Stürmern und Drängern ein Dorn im Auge, sie wollen Alles individuell haben, daguerreotypisch die feinsten Nüancen ausdrücken, jedes Wort soll in Tönen vorgestellt werden, und machen durch solches Streben den Ausdruck gezwungen (forcirt), indem sie ihn in die Zwangsjacke des Textes stecken. Da kommen denn die grell-

sten Schlaglichter und Schlagschatten hart an einander zu stehen, auf fortissimo folgt ein pianissimo, auf das hastig beschleunigte Tempo ein prätentiöses Anhalten, es ist in allem eine Hitze und Aufregung, die durch kein Austönen des Gefühles beschwichtigt, vielmehr durch scheinbare Ruhe noch mehr gesteigert wird. Es tritt uns die Kunst nicht mehr in ihrer gegenständlichen Ruhe und Würde, sondern der nervöse Künstler entgegen mit seinem unnatürlich aufgeregten Subject.

In Meyerbeers Opern haben Sie bereits ein Haschen nach Effect und nach blendendem Contrast, der Gesang ist nicht mehr Gesang, sondern leidenschaftliche Declamation, hier und da mit dramatischer Kraft, oft aber auch mit hohlen Phrasen eiligst zusammengerafft. Den Sängern ist das leider meist am liebsten, indem sie mit großer Nachlässigkeit sich eine Strecke gehen lassen, um an einer Kraftstelle dann um so glänzender hervorzubrechen.

Wenn Haydn in seiner anspruchslosen, natürlichen Weise uns das Chaos, das „Es werde Licht", und ähnliche Naturbilder auch durch die Kraft der Töne vorgestellt hat, wenn Beethoven in seiner Pastoralsymphonie uns die „Scene am Bach", „ein Gewitter" u. dergl. malt: so ist dies doch nur dadurch geschehen, daß uns diese Componisten in die Stimmung versetzen, welche jenen Objecten entspricht, daß sie das Lyrische mit so viel Energie zum Dramatischen erheben, daß unser Gefühl ähnliche Scenen vor die innere Anschauung stellt. Aber wenn Hektor Berlioz uns durch seine Musik die Wüste „schildern" will, seine Symphonie geradezu auf die Situationszeichnung anlegt, so ist das ein verkehrtes Beginnen, das den eigentlichen Charakter der Musik verunreinigt.

Selbst in den Instrumenten wird nicht mehr der Charakter gewürdigt. Das Horn soll Rouladen mit Zweiunddreißigsteln abrollen, wie eine Geige concertiren, und man darf nicht leugnen, daß durch die „Klappenhörner" allerdings eine außerordentliche

Schnelligkeit der Tonfolge ermöglicht ist. Aber der volle, eigenthümliche Ton des Hornes kann nur bis auf einen gewissen Punkt erhalten werden, und es bleibt Unnatur, auf der Baßposaune wie auf einer Flöte spielen zu wollen.

Unser Pianoforte ist für die Sonaten- und Concertform ganz geschaffen und ist zugleich ganz vortrefflich zur Begleitung des Gesanges, soll aber keine Symphonieen aufführen und das Lied ersetzen wollen. Durch eine Riesenarbeit, wo alle zehn Finger zugleich arbeiten, durch Aufhebung des Dämpfers die Töne fortklingen und dieselbe Hand zugleich die Melodie fortführen und für die reiche Begleitung verwendet werden kann — gelingt es freilich, dies Instrument zu Diensten zu zwingen, die angestaunt und bewundert werden, aber dabei leidet nur zu sehr der einfache Charakter einer Hausmusik, deren Träger vorzugsweise das Pianoforte sein soll. Ueberhaupt wird es mit dem Pianofortespiel oft zu leicht genommen, und es wäre wünschenswerth, daß Violine, Flöte Cello mehr Theilnahme fänden, weil diese eine entschiedenere musikalische Anlage und Hingebung verlangen, und nicht so bequem zu Lückenbüßern verwandt werden könnten. Auf dem Pianoforte glaubt Jedermann klimpern zu können, gleichviel ob mit oder ohne inneren Beruf. Sie wissen, ein wie großer Freund der Musik und des Clavierspiels Ihr Correspondent ist, aber er hat es stets für ein verdienstliches Werk erachtet, die Eltern von dem zur Mode gewordenen Clavierspiel der Kinder abzurathen, wenn bei letzteren keine entschiedene Anlage vorhanden ist. Da wird aber selten gefragt: frommt es der wahren Bildung, stimmt es zur übrigen Lebensweise, wird der Mensch sittlich gefördert? Alles ohne Unterschied muß die Tasten bearbeiten, denn das Möbel steht einmal im Zimmer, und sein Gebrauch ist Mode; Alles ohne Unterschied muß gespielt werden, was salonmäßig ist und den Leuten gefällt, gleichviel, ob die Composition geeignet ist, das Gemüth zu veredeln

oder nicht. Das Gesunde, Reine — ein einfaches deutsches Kernlied, ein Rondo oder Andante, eine Sonate „nach alter Weise“ findet weniger Liebhaber und bei manchen Eltern schon darum keine Gnade, weil die Virtuosenkunst der Kinder zu wenig hervortreten kann. Doch ich will nicht in meiner Anklage zu weit gehen, zumal da sich die Anzeichen mehren, daß der Sinn für die echte Musik doch im Zunehmen begriffen ist und die billigen Ausgaben unserer classischen Clavier- und Gesangmusik immer mehr Verbreitung finden.

Die richtigen Grundsätze, die unsere vorzüglichsten Aesthetiker in ihrer Theorie entwickeln, das gesunde pädagogische Element in Schriften, wie Thibauts „Ueber Reinheit der Tonkunst“, „die Familie“ von W. H. Riehl und die Vorrede zu seiner „Hausmusik“, auch die sehr praktische Abhandlung von K. v. Raumer „Ueber Mädchenerziehung“ (aus der Geschichte der Pädagogik besonders abgedruckt), werden nicht verfehlen, einer bessern Richtung in der Musik, und namentlich in der Hausmusik Bahn zu brechen, und indem sie auf das Natürliche bringen, auch dem Reinen und Sittlichen in der Musik das Wort reden. Auch Riehls „Musikalische Charakterköpfe“ möchte ich Ihnen empfehlen, worin mit wenigen, aber prägnanten Zügen eine Geschichte der neueren Musik gegeben ist, und besonders Bach und Mendelssohn treffend in ihrer socialen Stellung und Bedeutung gewürdigt werden. Ein schöner Beitrag, dieses Werkchen, zur Lehre von der Reinheit der Tonkunst! Was die Reinheit des Clavierspiels insbesondere anbetrifft, so hat darüber Johanna Kinkel sehr beherzigenswerthe Worte gesprochen in einem kleinen Werkchen, das den Titel führt: Acht Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht. Auch ein Schriftchen von Eisenstein „Die Reinheit des Claviervortrags“ soll nicht unerwähnt bleiben. Das Beste und Sicherste

bleibt jedoch, wenn Sie es nicht unterlassen, mit einem gewissenhaften, musikalisch durchgebildeten Lehrer auch über die ästhetischen Principien der Tonkunst zu sprechen.

Fünfunddreißigster Brief.

Sie freuen sich, meine Freundin, bereits auf Poesie, die nun in unsern Briefen an der Reihe ist. Wir kommen nun so recht eigentlich auf unser Gebiet, während uns bisher Gegenstände beschäftigten, von denen wir weniger Erfahrung und Kenntniß besitzen. Architektur, Sculptur, Malerei und Musik sind uns allerdings, besonders die wir in Provinzialstädten wohnen, weniger bekannt, und die klassischen Werke dieser Künste sind uns nicht so leicht zugänglich, wie es mit den poetischen Schöpfungen der Fall ist. Aber das darf uns in dem Streben nicht beirren, so viel als möglich mit ihnen bekannt zu werden und Einsicht in ihr Wesen zu gewinnen. Wer sich mit jenen Künsten vertraut gemacht hat, der hat auch eine Vorschule für die richtige Erkenntniß der Poesie gewonnen. Der Gegenstand aller Künste ist immer nur das Schöne, also das höchste Leben sowohl der Materie als der Form. Wer also das Schöne empfinden will, hat es nicht allein mit der Materie und der Form der Kunstwerke zu schaffen, sondern mit dem Leben, das sich durch dieselben und in denselben ausspricht. Das Belebende aber ist eigentlich die Poesie. Auch der Baukünstler, der Bildhauer, der Maler und der Tonkünstler muß Dichter sein, d. h. er braucht nicht Verse zu machen, er hat ein ganz anderes Material zu seinen Werken als Worte, und auch seine Formen sind nicht die der Dichtkunst. Aber das Leben, das er seinen Schöpfungen einhauchen soll, kann nur von einer vorhandenen

Idee entſpringen, und dieſe Idee iſt eine höhere Weltanſchauung, d. i. Dichtung. Denn dieſe iſt nichts Anderes als Ausdruck ſolcher Gedanken und Empfindungen, welche die Erſcheinungen der wirklichen Welt zu der idealen erheben. Sie ſehen alſo, daß jeder Künſtler eigentlich Dichter iſt. Nun wird Ihnen auch klar ſein, wie jeder Menſch, der das Poetiſche begreift und empfindet, auch zugleich daſſelbe in allen übrigen Künſten wahrnehmen werde, wenn er auch nur 'geringe Einſicht in das Techniſche derſelben hat. Wüßten Sie nicht einmal, wie viele Säulenordnungen es gäbe, was griechiſcher und gothicher Stil, was Symmetrie u. dergl. in der Baukunſt ſei, Sie hätten aber lebhaften Sinn für höhere Gedanken und höhere Empfindung und träten alſo in die St. Peterskirche zu Rom, gewiß der gewaltige Eindruck würde nicht ausbleiben, Sie müßten ſich von dem Erhabenen und Edlen ergriffen fühlen, vielleicht mehr als mancher geſchickte Baumeiſter, der alle Regeln der Kunſt kennt und ſebſt ausübt, aber kein Dichter, d. h. keiner hohen Empfindung, keines hohen Gedankens fähig iſt, und der es höchſtens bis zur Bewunderung mechaniſcher Leiſtung bringt und nicht aufhören kann, über die Kuppel zu erſtaunen und über den Rieſenbau und über die Eintheilung und über die Schönheiten im Einzelnen, deren Aufzählung er etwa auswendig gelernt hat. Von der andern Seite wieder dürfen wir ja nicht glauben, das Weſen der Dichtkunſt zu verſtehen, weil wir die Verſe irgend eines Dichters oder vielmehr die Worte begriffen haben. Glauben Sie mir, liebe Freundin, es iſt leichter, die Bedeutung und Schönheit jedes andern Kunſtwerks, als die eines Gedichtes aufzufaſſen. Selbſt der unpoetiſche Menſch, wenn er ſich hinſtellt vor die Mediceiſche Venus, wird doch allmählich einen Anflug von höherer Empfindung und Denkweiſe bekommen, denn das Kunſtwerk fällt ſo mächtig in die äußeren Sinne und der Weg von der Sinnlichkeit zum Schönheitsgefühle iſt für den Ungebildeten leichter, als

wenn er durch das Gebiet der Geisterwelt hindurchwandern muß. Aber eine Dichtung, besonders wenn sie höchst einfach, ohne vielen Aufwand von Bildern, von Redeschmuck und Wohlklang ist, erfordert, wenn nicht mehr Anstrengung der geistigen Kräfte, so doch einen viel feineren, geistigeren Sinn und Verstand, um darin das Schöne, das volle Leben, das Ideal zu erkennen. Da glaubt mancher Poesie zu lesen, wenn er leere Tiraden, schwülstige Phrasen und künstliche Wendungen irgendwo findet, ja ganze Nationen sind oft in solchem Wahn und meinen, classische Dichter zu besitzen, da sie doch nur Versemacher haben.

Die Dichtkunst ist also die reingeistige Kunst, sie hat kein anderes Material als Worte, und die Form selbst fällt weder in die Augen, noch in die Ohren, sie wird vom Geiste erzeugt und muß vom Geiste aufgefaßt werden. Jedes Kunstwerk muß also poetisch sein, dagegen ist es nur eine besondere Eigenheit, und oft geradezu eine Unvollkommenheit, wenn die Poesie malerisch, musikalisch, kurz wenn sie im Charakter einer der andern Künste wirken will. Darum eben ist die Poesie die fesselloseste und freieste aller Künste und ihr Reich ist unermeßlich wie der Geist. Aber wie der Geist überhaupt nicht außer der Natur ist, sondern als ihr eigenes Gesetz in ihr lebt und webt: so ist auch der poetische Geist nicht die zügellose Phantasie, sondern der mit dem Wirklichen sich eins wissende, aus der Harmonie des Idealen und Realen sich hervorarbeitende Gedanke. Ebenso treffend wie schön sagt Schiller von der Poesie:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Sechsunddreißigster Brief.

Poesie ist Darstellung des Schönen durch das Wort, oder wenn Sie wollen, durch die Rede. Sie führt uns den Glanz und die Farbenpracht des Frühlings, die Wonne der lauen Sommernacht, die hehre Pracht einer Gebirgslandschaft so lebendig vor, als stünde uns Alles vor Augen, als erlebten wir es in diesem Augenblick; sie läßt „den Sturm zu Leidenschaften wüthen, das Abendroth in ernstem Sinne glühn". Sie führt uns in das bewegte Leben der Städte, in den stillen Wald, auf das weite Meer. Sie zeichnet die verschiedensten Menschen nach ihrem inneren und äußeren Wesen so individuell bestimmt, so handgreiflich plastisch abgerundet, als wären sie vom Bildhauer gemeißelt. Aber sie bedarf dazu weder der Farbe und Leinwand, noch des Marmors, sondern nur des einfachen Wortes. Dieses wendet sich direct an den Geist, der gesprochene „Laut" ist nur das Mittel, um die entsprechenden Vorstellungen in unserer Seele wach zu rufen und unsere Phantasie zu jener Thätigkeit anzuregen, durch welche die äußere Welt der Sinne in unsere Vorstellung übergeführt, alles Gegenständliche in ein Zuständliches, innerlich Erlebtes verwandelt wird.

Ist somit die Poesie die geistigste der Künste, so ist sie doch so wenig als alle übrigen von der Welt der Sinne abgelöst. Der

Dichter muß es verſtehen, alle ſeine Gedanken in ein Bild zu kleiden, ſeine Empfindungen in einen Gegenſtand zu legen, worin das Innere zum Aeußeren wird, das geheimſte Leben des Herzens ſich offenbart. Die Gedanken und Empfindungen müſſen vollkommen im Worte erſcheinen, die Idee muß in dem Bilde zum Vorſchein kommen; dann iſt's ſchön, dann giebt es poetiſchen Genuß und volles äſthetiſches Genüge. Wenn dieſe Einheit fehlt, in der Inneres und Aeußeres ſich decken, der Geiſt zur Seele wird und Geſtalt gewinnt: dann helfen alle hochtönenden Worte, alle Sylbenmaße und Reime, alle Bilder und ſchöne Phraſen nichts. Ich will verſuchen, Ihnen in einigen Beiſpielen zu zeigen, was eigentlich poetiſch ſei. Wir nehmen zuerſt folgendes Gedicht von Koſegarten.

Seelenleere.

Leer iſt's im Buſen mir, unerträglich,
In der ganzen Seel' iſt mir's öd' und leer —
Meine ganze Seele ſchmachtet, dürſtet unſäglich.
Sage mir's, Himmel! wonach? Sage mir's, Erd' oder Meer,
Was iſt es, dies Schmachten, das im Eingeweide mich quälet?
Was iſt ſie, dieſe raſtloſe Ungeduld . . .
Nennet mir die Seligkeit, die mir fehlet,
Nennet mir die Frevelthat, die jene mir raubet — die Schuld!

Da droben unter Wolken und geſtirneten Hügeln,
Iſt bei dir die Fülle, deren Mangel mich quält?
O Held! ſo gebeut deinem Sturm, und ſein wildbrauſender Flügel
Schleudere mich empor zur ätheriſchen Welt!
Liegt in der Erde tief unten ſie verborgen,
Die Nahrung meiner Seele, o! ſo ſtürze mich hinab.
Sei drunten, was da ſei, Wonne, Wehe, Luſt oder Sorgen —
Erbarmung nur, du Donnerer, und ſtürze mich hinab.

O strömt' ich auf der Woge in den Abgrund hinunter,
Braust' ich auf Gefiedern des Nachtsturms umher,
Führ' ich auf zückendem Blitz südostwärts hinauf und herunter,
Glüht' ich in der Sonne, eist' ich am Nordpol im Meer:
Hausete mir Leidenschaft wüthig im Busen,
Brennende Wollust in ihm, Rachgier, Blut, Durst, Tod, — —
Aber ach, nein, nein, leer, kalt ist's mir hier im Busen,
Gehennischer*), unerträglicher, ewiger Tod!!

Gerne stürzt' ich von der Höhe des Felsen hinab mich in die tobenden Fluthen,
Gern haut' ich aus den Adern das Blut mir heraus —
Aber auch da draußen ist's dunkel. Finsterniß bräuet dahinten.
Oed' und schweigend und leer ist der Schatten einsames Haus.
Hier lieg' ich nun verzagend, und winde mich im Sande,
Dem rasenden Frevler gleich, den Gottes Donnerkeil traf:
Blut beströmt ihm die Brust, und Kerker und ewige Bande
Sieht er, und hoffet und hofft des Todes ehernen Schlaf.

Die Empfindung, die hier den Dichter bewegte, ist also dasjenige Mißbehagen am Dasein, welches er Seelenleere nennt. Sie befällt häufig junge Menschen, denen es an Leitung fehlt, und die nicht wissen, was anzufangen mit ihrem Leben. Sie entsteht dann, wenn die Seelenkräfte in keinem Gleichgewichte zu einander stehen, besonders wenn Phantasie und Empfindung im Gefolge aller Leidenschaften über Verstand und Vernunft die Oberhand gewinnen. Dieser Zustand ist schon an sich selbst unpoetisch, denn ein Gedicht kann, wie jedes Kunstwerk, nur aus einer harmonischen Seele kommen, worin sich das Leben, höheres und

*) Gehenna = die Hölle. „Gehenna" hieß ein Thal bei Jerusalem, in welchem dem Moloch Kinder geopfert wurden.

niederes, klar abspiegelt. Was in Augenblicken der Leidenschaft erzeugt wird, kann nur wildes Toben, Unsinn und Wahnsinn sein.

Indeß finden wir in den Jugendversuchen der größten Dichter solche Herzensergießungen; sie haben immer poetisches Interesse, wenn sie nur einige Kraft verrathen, von der sich künftig Beschwichtigung hoffen läßt, oder deren Ausdruck doch dem genommenen Fluge an Stärke gleichkommt. Allein im vorliegenden Gedichte ist durchaus keine Spur eines männlichen Muthes, der sich herausarbeiten werde aus der Leere; es endet in trostloser Verzweiflung. Die Sprache ist ferner durchaus ungleich; die erste Strophe ist zum Theil matte Prosa, wie man sie im gemeinen Leben hören kann: unerträglich, unsäglich; das im Eingeweide mich quält — höchst unschön! — rastlose Ungeduld. Dann hochtrabende Worte: wildbrausender Flügel, schleudere ätherische Welt, stürze mich hinab. Und so braust und tobt und stürmt und rast und blitzt es fort; mitten unter den gräßlichen Bildern liegen aber wie Abcbücher so verständlich und platt die Hauptwörter: Wonne, Weh, Lust und Sorgen, dann Wollust, Rachgier, Blutdurst, Tod. Auch selbst gegen das Sylbenmaß ist gefehlt, und die Verse dieses unsäglich leeren Gedichtes holpern unerträglich. Dies Alles mußte der Verfasser selbst in reiferen Jahren fühlen und er verbesserte bei einer Umarbeitung seiner Jugendgedichte auch diese Ode. Allein die poetische Schönheit konnte er ihr nicht geben; er suchte sie zwar durch Ausmerzung ihrer trivialen Ausdrücke, durch hochtönende Kraftworte, bunte Bilder und Gleichnisse zu ersetzen, aber dies ist alles falscher Schmuck, der das fehlende geistige Leben nicht ersetzen kann. Es wird auch in der Umarbeitung unbändig geschauert, gehetzt, gewürgt, geletzt und gestürmt.

Oed' und Leer.

Leere des Sinns und der Seele, wie wend' ich,
Wie fühl' ich dich, ängstendes, schauerndes Leer!
Es treibt mich, es jagt mich, es hetzt mich unbändig,
Sage mir, Himmel, wonach? Sagt es mir, Fluren und Meer!
Nennt mir dies nimmer ersättigte Sehnen!
Nennt mir die würgende Ungeduld!
Deutet mir dieſe heißſtürzenden Thränen!
Lehrt mich, ach! lehrt mich ſie ſühnen, die raſtlos verfolgende Schuld.

Funkelnder Sirius, ſchimmernder Riegel,
Bergt ihr das Gut, das dem Lechzenden fehlt?
So ergreift mich, Stürme der Nacht, und tragt mit gewaltigem Flügel
Zu Welten mich empor, wo keine Sehnſucht quält!
Liegt in des Abgrunds Schooß es begraben;
Was die ſchmachtende Seele letzt . . . hinab,
Hinab in chaotiſches Grau'n! Hinab es zu finden, zu haben!
Hinab in das grauſige, klaffende Grab!

Faßte dein Strudel mich, alte Charybde!
Brauſt' ich mit Oſſians Geiſtern umher!
Löſt' ich, ein Büßer, mein ſühnend Gelübde!
Glüht' ich im nitriſchen Sand! Gefrör ich im arktiſchen Meer!
Umſtrickten mich nur der Begierden Empuſen!
Schäumte mir, Wolluſt, dein Kelch! Blitzte mir, Rache, dein Stahl!
Aber im Herzen den Froſt! die ſchaudernde Oed' im Buſen . . . .
Acherontiſche, ſtygiſche, folternde Qual!

Wohl lockt vom leukadiſchen Fels der Sprung in die ſchäumenden Fluthen,
Wohl böt' ich die Deciusbruſt den brüllenden Schlünden der Schlacht!
Wohl ſchürt' ich alcibiſchen Sinns des Rogus vergötternde Gluthen . . .
Aber was harrt dahinten? Erebiſche, ewige Nacht!

Hörſt du ſie raſſeln, des Tartarus Ketten?
Siehſt du die Larven im Schwefelgefild?
Wohin denn ſich flüchten, ſich bergen, ſich retten — —
Dem keine Lethe rinnt, dem keine Nepenthe quillt!

Uebrigens dürfen wir Koſegarten poetiſches Genie nicht abſprechen; ſeine Legenden, beſonders ſeine idylliſchen Epopäen: Jukunde und die Inſelfahrt, ſind liebliche Dichtungen voll lebendiger Schönheit.

Da haben Sie nun geſehen, wie ein ſonſt tüchtiger und begabter Geiſt das Poetiſche dadurch verfehlte, daß er vom Idealiſchen ausging, den Weg zur Wirklichkeit nicht wieder zurückfinden konnte und ſo im Leeren, Unbegreiflichen, Unbekannten und Unbenannten (wie F. Richter ſagt) ſich viel umhertrieb, ohne etwas Leben Schaffendes und Erregendes hervorzubringen. Nun will ich Ihnen aber an einem andern Beiſpiele zeigen, wie ein anderer Dichter vom Wirklichen ausging, ſich aber nie, weder im Stoff, noch in der Form, zum Idealen erhob, ſondern immer nur gemeine, alltägliche Gedanken und Empfindungen in einer gemeinen und niedern Schreibart zu Markte brachte. Er iſt freilich ſo der Liebling eines großen Publicums geworden, nämlich der zahlreichen ſogenannten Leſewelt, die nur lieſt, ohne zu denken und zu empfinden, die auch nicht aufgeregt, begeiſtert und veredelt werden will, weil ſie in ihrer ſinnlichen Behaglichkeit dieſe höheren Bedürfniſſe nicht fühlt.

Es iſt dies Langbein, der berühmt gewordene Verfaſſer unterhaltender, meiſt komiſcher und witziger Erzählungen, Legenden, Romanzen u. dgl. Hier folgt das Beiſpiel:

Jünglings Aussichten.

Wie ein Pilot das Meer durchkreuzt,
Um neue Welten zu entdecken,
Und nach dem Augenblicke geizt,
Wann hoch den Hals die Schiffer recken,
Und einer ruft von Freud' entbrannt:
Ich sehe Land! —

So treib' ich mich auf einem Meer
Von tausend wechselnden Entwürfen
Zu meines Lebens Glück umher.
O Gott, wann werd ich sagen dürfen:
Dort jener Erdenwinkel beut
Zufriedenheit!

Oft schwebt ein Schiff auf glatter Fluth,
Der Seemann träumt vom festen Lande;
Doch schnell erwacht der Stürme Wuth;
Er taumelt an des Abgrunds Rande,
Und sinkt, indem er schon ganz nah'
Das Eiland sah.

Wer bürgt vor gleichem Schicksal mir?
Wann einst schon süß geträumte Freuden
Beglückter Folgezeit sich schier
In das Gewand der Wahrheit kleiden,
Stürzt mich vielleicht der Tod hinab
In's öde Grab.

Auch das! — Es ist ja dies kein Ort
Voll Grausen; nein, ein fester Hafen,
Wo wiederum am sichern Bord
Die müden Erdumsegler schlafen,
Und wo kein Sturm, der Welten schreckt,
Den Schläfer weckt.

Hier haben wir nun einen Dichter, der ganz prosaisch und auf die alltäglichste Weise die Welt anschaut und sich auch nie zum Idealen erheben will. Schon die Ueberschrift: Jünglings Aussichten, wie unpoetisch! Empfindung und Gedanke hat so ziemlich Aehnlichkeit mit dem Stoffe der Kosegartenschen Ode. Auch dieser Jüngling treibt sich mit tausend wechselnden Entwürfen herum und findet nirgends Zufriedenheit. Auch er sieht kein anderes Ende seiner Pein, als vielleicht den Tod und das öde Grab. Nur das hat er vor dem Nihilisten voraus, daß er sich über den Ausgang tröstet: Es ist ja dies kein Ort voll Grausen, sagt er, nein, ein fester Hafen, wo die müden Erdumsegler wiederum am sichern Borde schlafen und wo kein Sturm die Schläfer weckt. Er tröstet sich eben, wie sich der vulgäre, um nicht zu sagen, gemeine Sinn über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens tröstet. Der Verfasser gibt sich auch gar keine Mühe, den Ausdruck über die gewöhnliche Prosa zu erheben, denn selbst die gewählteren Wörter und Redensarten: Pilot durchkreuzt, von Freud' entbrannt, der Stürme Wuth erwacht, er taumelt an des Abgrunds Rande u. s. w., sind längst abgenutzt und schon in der Umgangssprache gewöhnlich. Dagegen wie gemein und unschön das Bild: wann hoch den Hals die Schiffer recken, und wie platt: o Gott, wann werd' ich sagen dürfen; wie geschraubt und flach: wann einst schon süß geträumte Freuden beglückter Folgezeit sich schier in das Gewand der Wahrheit kleiden!

Da ist nichts Erhebendes, nichts Gedanken, nichts Empfindung Weckendes. Wahr ist es, daß Dichter dieser Art klar und verständlich sind, und sie möchten wohl einigermaßen dazu dienen, das falsche Pathos der Idealisten zu parodiren und selbst für den gedankenlosen Haufen eine Art Poesie zuzurichten; allein durch eine solche seichte Aufklärung, durch ein solches leichtfertiges Spiel mit

Gefühlen ist auch viel Schaden angerichtet worden: die Menge wurde vom Wahren, Guten und Schönen abgewendet. Besonders ließ sich Langbein zu Schulden kommen, daß er sein Publicum auf Kosten der Religion und Moral belustigte. Wenn also die Idealisten zum Unsinn und Wahnsinn führen, führen die Materialisten zur Gemeinheit und Schlechtigkeit. Wir wollen uns nun, liebe Freundin, an einem Beispiele aus Goethe's Schriften von dem Ekel, den uns vorliegende Gedichte gemacht haben, erholen:

Wanderers Nachtlied.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all' der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Der Stoff dieses Gedichtes ist eben die Oede und Leere und die getrübte Aussicht des in's Leben tretenden Jünglings, von der Rosegarten und Langbein so unerquicklich singen, jener in einer gereizten, dieser in einer erschlafften Unzufriedenheit. Goethe wurde auch von diesem Dämon geplagt, er hat ein ganzes Buch davon geschrieben: Die Leiden des jungen Werthers. Unverkennbar tönt der bittere Schmerz und Unmuth durch das ganze Lied hindurch; doch wie poetisch gestalten sich Gedanke und Empfindung! Da ist nichts von der Nüchternheit, noch auch von der Schroffheit, oder der schlotternden Nachlässigkeit, mit der

sich das Alltagsleben ausspricht; es ist der seelenvollste Inhalt in edelster, wahrhaft ergreifender Form. Schon die Aufschrift: Wanderers Nachtlied, wie poetisch individualisirend! Er nennt sich selbst den Wanderer; das ist die rechte Benennung eines Jünglings, der nicht weiß, wo aus und ein, und also unstät dahinwallt, weil er nicht vermag seine Seele in Harmonie zu bringen und ein festes Ziel zu fassen. Ein Nachtlied ist es, denn die Nacht bezeichnet den finstern Schmerz. Doch er singt es an den Frieden. Nicht an den Himmel hinauf oder in das stille Grab hinab sehnt er sich, sondern er bittet den Frieden, vom Himmel herabzukommen in seine Brust. Dadurch zeigt er eben, daß er wisse, was ihm fehle: die Harmonie, die Seelenruhe. Darum auch erweckt er unser Herz zur innigsten Mitempfindung, wenn er singt: Ach, ich bin des Treibens müde! Der Schmerz des Wanderers ergreift auch uns; aber es ist ein schöner Schmerz. Und wie wohlklingend, wie sangbar, wie lyrisch ist das Ganze! Darum sagte auch Beethoven von Goethe, daß seine Lieder so leicht zu componiren seien, wie denn auch vorliegendes von Schubert und Löwe trefflich gesetzt ist. Dies gilt nun von allen seinen Liedern; sie kamen aber auch aus einer Seele voll Tiefe und Klarheit.

Hören Sie, was Goethe selbst von der Entstehung seiner Liederchen sagt. „Bei der großen Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer (er studirte damals in Leipzig), der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden Naturgegenständen war ich genöthigt, Alles in mir selbst zu suchen. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zur poetischen Darstellung eine unmittelbare Anschauung des Gegenstandes, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreise her-

austreten, der mich zu berührten, mir ein Intereſſe einzuflößen geeignet war. In dieſem Sinne ſchrieb ich zuerſt gewiſſe kleine Gedichte in Liederform oder freierem Sylbenmaß; ſie entſpringen aus Reflexion, handeln vom Vergangenen und nehmen meiſt eine epigrammatiſche Wendung. Und ſo begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder ſonſt beſchäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir ſelbſt abzuſchließen, um ſowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl Niemand nöthiger als mir, den ſeine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, ſind nur Bruchſtücke einer großen Confeſſion, welche vollſtändig zu machen dieſes Büchlein ein gewagter Verſuch iſt." Und an einer andern Stelle: „Da uns das Herz immer näher liegt als der Geiſt, und uns dann zu ſchaffen macht, wenn dieſer ſich wohl zu helfen weiß, ſo waren mir die Angelegenheiten des Herzens immer als die wichtigſten erſchienen. Ich ermüdete nicht, über Flüſſigkeit der Neigungen, Wandelbarkeit des menſchlichen Weſens, ſittliche Sinnlichkeit und über all' das Hohe und Tiefe nachzudenken, deſſen Verknüpfung in unſerer Natur als das Räthſel des Menſchenlebens betrachtet werden kann. Auch hier ſuchte ich das, was mich quälte, in einem Lied, einem Epigramme, in irgend einem Reim los zu werden, die, weil ſie ſich auf die eigenſten Gefühle und auf die beſonderſten Umſtände bezogen, kaum Jemand anders intereſſiren konnten, als mich ſelbſt."

Hier noch einige Lieder von ihm, ziemlich deſſelben Inhalts, doch immer nur leicht hingehaucht und lyriſch.

Nachtlied.

Ueber allen Gipfeln
Iſt Ruh,
In allen Wipfeln
Spüreſt du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein ſchweigen im Walde.
Warte nur, — balde
Ruheſt du auch.

Einſchränkung.

Ich weiß nicht, was mir hier gefällt,
In dieſer engen kleinen Welt
Mit holdem Zauberband mich hält?
Vergeſſ' ich doch, vergeſſ' ich gern,
Wie ſeltſam mich das Schickſal leitet;
Und ach! ich fühle, nah' und fern
Iſt mir noch Manches zubereitet.
O, wäre doch das rechte Maß getroffen!
Was bleibt mir nun, als eingehüllt,
Von holder Lebenskraft erfüllt,
In ſtiller Gegenwart die Zukunft zu erhoffen!

Hoffnung.

Schaff', das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!
Laſſ', o laſſ' mich nicht ermatten!
Nein, es ſind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, dieſe Bäume
Geben einſt noch Frucht und Schatten.

Siebenunddreißigster Brief.

Ja mein liebes Fräulein, der Stoff wahrer Poesie ist das idealisirte oder veredelte Sinnliche. Das, wodurch das Sinnliche idealisirt wird, sind die Gedanken und Empfindungen der menschlichen Seele. Diese bilden den Inhalt und je nach ihrem poetischen Werth den Gehalt des Gedichtes. Von der Erde auf nahm Hermes die Schildkrötenschale, bespannte sie mit Saiten, so daß sie zur Leier wurde, und gab sie dem strahlenden Phöbus Apollo, der, den Blick zum Himmel erhoben, ihr göttliche Töne entlockte. So muß auch die Form, die poetische Darstellung durch die Sprache, zwar dem Sinnlichen entnommen und dem schlichten Menschen verständlich, aber veredelt sein. Aus den angeführten Beispielen im vorigen Briefe haben Sie ferner schon gesehen, daß dieser Adel des Ausdrucks nicht gesucht, nicht willkürlich angewandt, sondern in dem Gedanken und in der Empfindung selbst gegeben, aus denselben gleichsam unmittelbar hervorgehen, d. h. nothwendig sein muß.

Diejenigen verstehen übrigens die Hoheit der Poesie schlecht, die da glauben, sie dürfen sich Nachlässigkeiten der Sprache erlauben; vielmehr erfordert sie die höchste Vollkommenheit, denn sie ist Schöpferin und Meisterin der Sprache selbst und muß als hohes Vorbild zunächst durchaus rein, richtig, deutlich und bestimmt sein. Ueberdies vermeidet die poetische Sprache Weitschweifigkeit und Breite, denn diese Fehler langweilen und hindern also die rege Thätigkeit: hingegen bestrebt sie sich, so kurz als möglich zu sein, und wird eben dadurch auch wirksamer und kräftiger. Ein Haupterforderniß ist ferner der Wohllaut, der jede Härte und jeden Mißklang vermeidet. Hier ist es nun freilich unsern vaterländischen Dichtern ungemein schwer geworden,

weil sie es mit einer so consonantreichen, mehr rauhen als weichen Sprache zu thun hatten; wie viel leichter war es in dieser Hinsicht den Griechen und Römern und auch unter den Neuern den Italienern, Spaniern und Portugiesen! Auch Goethe klagte hierüber in seinem venetianischen Epigramme, wenn er spricht:

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Oel gemalt, in Thon hab' ich auch Manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt und geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah':
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

Und doch — wie weit haben es eben unsere deutschen Dichter in dieser undankbaren Sprache gebracht; man lese z. B. ein Gedicht von Opitz, oder selbst von Haller, ja von Klopstock und Voß und vergleiche damit ein anderes von Goethe, Uhland oder Rückert! Welchen Wohlklang entwickeln diese! Wie melodisch klingen ihre Verse und selbst ihre Prosa, wie leicht fließt sie dahin! Am bewundernswürdigsten ist in den neuern Werken unserer Nation die eigenthümliche Lebhaftigkeit, welche ehedem nicht nur dem Charakter der Deutschen, sondern auch ihrer Sprache mangelte, verglichen nämlich mit der leichten Beweglichkeit südlicher Nationen.

Diese Lebhaftigkeit aber liegt nicht nur in der frischen Denk- und Empfindungsweise, sondern auch in dem sinnlich plastischen Ausdrucke, der zum Theil auch durch die sogenannten Tropen (bildliche Wendungen) bewirkt wird. Trope, Tropus nennt man aber diejenige Redeweise, wo ein Wort etwas Anderes bezeichnet, als es seiner eigentlichen Bedeutung nach bezeichnen soll. Diese uneigentlichen Bedeutungen sind nun mit jeder Sprache selbst entstanden. Wenn nämlich die Menschen eines Volkes sich

immer mehr ausbildeten, so fühlten sie bald das Unvermögen, manche Begriffe durch Worte auszudrücken, und setzten dafür ein verwandtes; man nennt z. B. einen harten Menschen denjenigen, der nicht leicht zu irgend etwas bewogen werden kann. So ist selbst das Wort bewegen ein Tropus, z. B. ein bewegtes Gemüth, ein bewegtes Leben u. s. w. Ein brennender Durst, ein frostiger Empfang, eine saure Miene, ein spitziges Wort und dgl. sind Tropen, ja die ganze Sprache wimmelt von Tropen, die auch der Ungebildete, ohne zu fehlen, anwendet. Nur geistlose und matte Menschen ohne Phantasie quälen sich oft, solche Gedanken mit breiten Redensarten darzustellen, wo sie mit einem Worte sich leicht verständlich machen könnten. Die Tropen sind aber verschieden, es gibt nämlich: Metaphern, Metonymieen, Synekdochen.

Die Metapher (Uebertragung) ist ein Tropus, worin zwei ähnliche Vorstellungen mit einander verwechselt werden, so daß die Bedeutung des einen auf das andere Wort übergetragen wird, z. B. ich habe Schiffbruch gelitten, für: Schaden gehabt; hier wird die Bedeutung des Wortes Schaden auf das Wort Schiffbruch übertragen, weil Schiffbruch immer mit Schaden verbunden ist.

Die Metonymie (Namensverwechslung) ist ein Tropus, der eine Sache nicht mit ihrem eigenen Namen, sondern mit dem Namen einer Sache benennt, die ihr auf gewisse Weise angehört. Hierher gehört Verwechslung der Ursache und Wirkung, z. B. Wohlgerüche steigen zu Gott empor, für: Opfer werden Gott gebracht, denn die Wohlgerüche sind die Wirkung der Opfer. Verwechslung des Ortes und der Zeit mit dem darin Enthaltenen, z. B. ganz Europa stand in Waffen, für: alle Europäer standen in den Waffen; der Tag bei Leipzig, für: die Schlacht bei Leipzig. Verwechslung des Vorhergehenden mit dem Nachfolgenden, z. B. die letzte Umarmung, für:

Trennung. Die Verwechslung des Beſitzers mit der beſeſſenen Sache, z. B. der Nachbar brennt, für: des Nachbars Haus brennt. Verwechslung des Stoffes mit dem Producte, z. B. mein Silber für Silbergeſchirr, das Eiſen für Schwert. Verwechslung des Zeichens mit der bezeichneten Sache, z. B. Lorbeer für Sieg, Oelzweig für Frieden, Waffen für Krieg.

Die Synekdoche (Zuſammenfaſſung) iſt ein der Metonymie verwandter, ſehr häufig wiederkehrender Tropus, der den Theil für das Ganze oder das Ganze für einen Theil, die Gattung für das Einzelne oder umgekehrt die einfache Zahl für die vielfache, die beſtimmte Zahl für eine unbeſtimmte ſetzt, z. B. unter einem Dache wohnen, für: in einem Hauſe wohnen; der Dichter für Homer; Cicero für Redner; die Nachtigall läßt ſich hören, für: Nachtigallen laſſen ſich hören; tauſend für: viele.

Außer den Tropen gibt es in der Sprache noch ungewöhnliche Wendungen, Satz- und Wortfolgen u. ſ. w., die man Figuren nennt. Sie dienen dazu, die Aufmerkſamkeit zu ſpannen, die Phantaſie und Gemüthsbewegungen zu erwecken. Dazu gehören:

1. Die Wiederholung ſowohl einzelner Worte, als ganzer Sätze, und zwar entweder am Anfang des Verſes, oder in der Mitte, oder am Ende, z. B.:

Wo du Engel biſt, iſt Lieb' und Güte;
Wo du biſt, Natur.

Stille, Liebchen, mein Herz!
Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach! nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erſcheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

2. Verbindung von Wörtern, die eines Stammes ſind, z. B.:

Doch ſchäme dich nicht der Gebrechen,
Vollende ſchnell das kleine Buch;
Die Welt iſt voller Widerſpruch,
Und ſollte ſich's nicht widerſprechen?

3. Die Inverſion oder Verſetzung der Wörter:

Aug', mein Aug', was ſinkſt du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, ſo hold du biſt.
Hier auch Lieb' und Leben iſt.
Statt: Auch hier iſt Lieb' und Leben.

4. Die Frage:

Aug', mein Aug', was ſinkſt du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?

5. Der Ausruf:

Ach! nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erſcheint!

6. Die Unterbrechung oder Abbrechung, wenn man plötzlich inne hält, einen Zwiſchenſatz folgen läßt und den Sinn erſt nach dieſem oder gar nicht vollendet:

Da häkelt — jetzt hat er am längſten gelebt —
Den Zipfel ein eiſerner Zacken.

Komm' ich hinauf zu dir, ſo ſoll dein Blut —

7. Die Verbeſſerung oder Zurechtweiſung, wenn man ſich ſelbſt Einhalt thut und das Geſagte wieder zurücknimmt.

Klein iſt unter den Fürſten Germaniens freilich der meine,
Kurz und ſchmal iſt ſein Land, mäßig nur, was er vermag.
Aber ſo wende nach innen, ſo wende nach außen die Kräfte
Jeder; da wär's ein Feſt, Deutſcher mit Deutſchen zu ſein.
Doch was preiſeſt du Ihn, den Thaten und Werke verkünden?
Und beſtochen erſchien' deine Verehrung vielleicht;
Denn mir hat er gegeben, was Große ſelten gewähren,
Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.

8. Die Häufung ähnlicher Begriffe, ſo daß der allgemeine Begriff dadurch in ein lebendiges Bild verwandelt wird:

Wer reitet ſo ſpät durch Nacht und Wind?
Es iſt der Vater mit ſeinem Kind,
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn ſicher, er hält ihn warm.

9. Steigerung, welche die Begriffe nach dem Grad ihrer Wichtigkeit ordnet und ſtufenweiſe von dem kleineren zu dem größeren fortſchreitet:

Lache nicht dies Mal, Zeus, der frechgebrochenen Schwüre!
Donnere ſchrecklicher! Triff! — Halte die Blitze zurück!
Sende die ſchwankenden Wolken mir nach! Im nächtlichen Dunkel
Treffe dein leuchtender Blitz dieſen unglücklichen Maſt!
Streue die Planken umher, und gib der tobenden Welle
Dieſe Waaren, und mich gib den Delphinen zum Raub!

Alle dieſe Figuren und Tropen kommen nun auch in der gewöhnlichen Umgangsſprache vor; lebhafte Menſchen wenden ſie in ihrer Rede aus dem Stegreife an; ja in den unterſten Volksklaſſen hört man dergleichen am häufigſten, weil dort die Leidenſchaften und Affecte weniger Zwang leiden. Sollen ſie nun in Gedichten oder Kunſtreden äſthetiſchen Werth haben, ſo müſſen ſie auch ungeſucht ſein und ſich der Phantaſie gleichſam von ſelbſt darſtellen. Auch dürfen ſie nicht zu häufig vorkommen, denn ſie ſtören, wie alles Leidenſchaftliche, die Harmonie, die, wie wir ſchon wiſſen, ein Haupterforderniß der Schönheit iſt. Zuweilen bildet ein aufwallender Zug wohl ein ſchönes Antlitz, ein leidenſchaftlicher Moment kann ihm ſogar erhabenen Ausdruck geben, allein andauernde Zuckungen, fieberhafte Bewegungen entſtellen es bis zum Häßlichen. So auch die Rede.

Achtunddreißigſter Brief.

Sie mahnen mich, liebe Freundin, an mehrere Figuren, die ich nicht erwähnt habe und die Ihnen aus einem früheren Unterricht im deutſchen Stil bekannt ſind, an die Ironieen, Sarkasmen, Contraſte, Antitheſen, das Unerwartete, das Paradoxe, das Naive, die Sentenz. O es gibt noch mehrere, aber zum Glück haben die Gelehrten nicht für alle Arten und Wendungen des Ausdrucks, die in der Sprache eines genialen Mannes ſtattfinden, Namen gefunden; ſonſt würden ſie uns die Lehrbücher mit noch mehr anfüllen, mit Dingen, die oft Neulinge für das Weſen der Kunſt ſelbſt halten, während ſie nur Benennungen zufälliger Eigenheiten derſelben ſind. Darum bitte ich Sie, meine Freundin, ſich ja nicht ängſtlich um ſolche Terminologieen

zu bemühen, zumal es mir wenigstens unleiblich klingt, wenn ein Frauenmund sich solcher Kunstwörter bedient; weiblich und lieblich ist es, sich über Gegenstände des Geschmacks in natürlicher Sprache zu äußern, denn da ist man doch gewiß, daß das Gesagte nicht nachgesagt, sondern selbst Empfundenes und Gedachtes sei.

Demungeachtet wollen wir derselben in unsern Briefen Erwähnung thun und ich habe Ihnen die Kunstausdrücke, von denen Sie schreiben, nur darum noch vorenthalten, weil sie ihrer Natur nach in eine andere Gattung gehören und von einer Geisteskraft herstammen, die nicht allen Menschen von der Natur mitgegeben ist. Es ist der Witz.

Witz nennt man gewöhnlich dasjenige Talent, welches den Gegenständen die lächerliche Seite abzugewinnen und sich darüber lustig zu machen versteht. In diesem Sinne ist Witz wohl eigentlich die Fertigkeit, Aehnlichkeiten der Dinge aus ihren Verhältnissen aufzufinden. Wenn ich z. B. sage: „Der Geizige wird gleich wie der Blitzstrahl vom Golde angezogen", so ist dies witzig, denn es wird dargethan, welche Aehnlichkeit der Geizige mit einem Blitzstrahl habe. Je unähnlicher die Dinge scheinen, desto überraschender ist der Witz. Wenn z. B. Jemand die Einleitung zu obigem Witzspiele mit den Worten machte: „Der Geizige ist gleich einem Blitzstrahle", so wird Jedermann lachen, weil die beiden Gegenstände einander so ganz unähnlich sind; doch wird abermals gelacht, wenn der Witz dennoch eine Aehnlichkeit findet.

Dies ist aber nur der gelegentliche Witz im gewöhnlichen Leben; etwas Anderes ist der poetische Witz, von dem eigentlich die Rede hier sein soll, wenn nämlich mit freiem Spiele der Phantasie die Verkehrtheiten des menschlichen Lebens angeschaut und dargestellt werden. Dies geschieht nun meist scherzweise, wohl auch spottend mit bewußtem und bewußtlosem Ernste. Aus der verschiedenen Art des Witzes entstehen nun obengedachte Figuren.

Den meiſten Effect macht unter denſelben die Ironie, wo ſpottend das Gegentheil von dem geſagt wird, was man eigentlich ſagen will. Es werden aber nicht nur einzelne Gedanken ironiſch ausgedrückt, ganze Gedichte und ſelbſt von größerem Umfange ſind oft Ironieen, z. B.: Die Vögel, Luſtſpiel von Goethe, worin zwei luſtige Geſellen, Treufreund und Hoffegut, unzufrieden mit den Einrichtungen des Staats, in das Reich der Lüfte zu den Vögeln emporſteigen, um einen Zuſtand zu finden, der ihnen gemäß wäre. Da kommen ſie nun zu dem grämlichſten aller Vögel, zum Schuhu, wo ſie ihre Noth klagen, wie folgt:

Schuhu. Aber was vertreibt Sie aus Ihrem Vaterlande?

Treufreund. Die ganze unerträgliche Einrichtung. Bedenken Sie, wenn wir zu Hauſe ſaßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten, oder in's Wirthshaus gingen und uns ein Gläschen Wein ſchmecken ließen, wollte uns kein Menſch für unſere Mühe bezahlen. Was wir am liebſten thaten, war am ſtrengſten verboten, und wenn wir es je einmal doch probirten, wurden wir für unſere gute Meinung noch dazu geſtraft.

Schuhu. Sie ſcheinen ſeltſame Begriffe zu haben.

Hoffegut. O nein, unſere meiſten Freunde ſind ſo geſinnt.

Schuhu. Allein was für eine Stadt ſuchen Sie eigentlich?

Treufreund. O eine ganz unvergleichliche! ſo eine weiche, wohl gepolſterte — ſo eine, wo's Einem immer wohl wäre.

Schuhu. Es gibt verſchiedene Arten von Wohlſein.

Treufreund. Eine Stadt, wo es Einem nicht fehlen könnte, alle Tage an eine wohlbeſetzte Tafel geladen zu werden.

Schuhu. Hm!

Hoffegut. So eine Stadt, wo vornehme Leute die Vortheile ihres Standes mit uns Geringen zu theilen bereit wären.

Schuhu. He!

Treufreund. Eben eine Stadt, wo die Regenten fühlten, wie es dem Volk, wie es einem armen Teufel zu Muthe ist.

Schuhu. Gut!

Hoffegut. Ja, eine Stadt, wo reiche Leute Zinsen gäben, damit man ihnen nur das Geld abnähme und verwahrte.

Schuhu. So!

In diesem Tone gehen die Klagen fort, und man sollte meinen, die Burschen hätten Recht, allein die Art und Weise, wie sie der Dichter sprechen läßt, verräth wohl die Absicht desselben, die unverschämten Forderungen in ihr ganzes Licht zu stellen, denn wer kann wohl vernünftiger Weise fordern, daß man Menschen dafür bezahlte, wenn sie zu Hause säßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten oder in's Wirthshaus gingen und sich ein Gläschen Wein schmecken ließen?

Von Goethe ist auch folgendes ironische Gedicht:

Musen und Grazien in der Mark.

O, wie ist die Stadt so wenig,
Laff't die Maurer künftig ruhn!
Unsre Bürger, unser König
Könnten wohl was Besser's thun.
Ball und Oper wird uns tödten;
Liebchen, komm auf meine Flur,
Denn besonders die Poeten,
Die verderben die Natur.

O, wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark.

Liebes Mädchen! laſſ' uns waten,
Waten noch durch tiefen Quark.

Dann im Sand uns zu verlieren,
Der uns keinen Weg verſperrt!
Dich den Anger hin zu führen,
Wo der Dorn das Röckchen zerrt!
Zu dem Dörfchen laſſ' uns ſchleichen,
Mit dem ſpitzen Thurme hier;
Welch ein Wirthshaus ſonder gleichen!
Trocknes Brod und ſaures Bier!

Sagt mir nichts vom guten Boden,
Nichts vom Magdeburger Land!
Unſre Samen, unſre Todten
Ruhen in dem leichten Sand.
Selbſt die Wiſſenſchaft verlieret
Nichts an ihrem raſchen Lauf,
Denn bei uns, was vegetiret,
Alles keimt getrocknet auf.

Geht es nicht in unſerm Hofe
Wie im Paradieſe zu?
Statt der Dame, ſtatt der Zofe
Macht die Henne Glu! glu! glu!
Uns beſchäftigt nicht der Pfauen,
Nur der Gänſe Lebenslauf;
Meine Mutter zieht die grauen,
Meine Frau die weißen auf.

Laſſ' den Witzling uns beſticheln!
Glücklich, wenn ein deutſcher Mann
Seinem Freunde Vetter Micheln,
Guten Abend bieten kann.
Wie iſt der Gedanke labend:
Solch ein Edler bleibt uns nah!
Immer ſagt man: geſtern Abend
War doch Vetter Michel da.

Und in unſern Liedern keimet
Silb' aus Silbe, Wort aus Wort.
Ob ſich gleich auf Deutſch nichts reimet,
Reimt der Deutſche dennoch fort.
Ob es kräftig oder zierlich,
Geht uns ſo genau nicht an;
Wir ſind bieder und natürlich,
Und das iſt genug gethan.

Dies Gedicht iſt eine Satyre auf den 1838 verſtorbenen Pfarrer Fr. Wilh. Aug. Schmidt zu Werneuchen, einen trivialen Poeten, der in ſeinen ſogenannten Idyllen und Liedern das Landleben der Mark verherrlichte, aber ſich freilich kaum je über die platte Niederländerei erhob. Das Gedicht iſt anſcheinend ſo gehalten, als ob Schmidt ſelbſt es könnte gemacht haben; aber jeder halbwegs aufmerkſame Leſer erkennt ſofort die Ironie, jeder muß es dem Verfaſſer ſofort abmerken, wie er gerade entgegengeſetzter Meinung ſei.

Der Figuren des Spottes gibt es auch mehrere, ihre Erklärung liegt in dem Worte ſelbſt; die ſtärkſte darunter iſt der Sarkasmus. (Eigentlich der beißende Spott gegen einen Sterbenden; z. B. „Halt, laß ſehen, ob Elias komme und dir helfe!“ wie die römiſchen Kriegsknechte zum gekreuzigten Jeſus ſagen.) Hierher gehören beſonders Stellen aus den Jugendgedichten Goethe's, z. B. aus Wanderers Sturmlied:

Vater Bromius! (Bacchus)
Du biſt Genius,
Jahrhunderts Genius,
Biſt, was innere Gluth
Pindarn war,
Was der Welt
Phöbus Apoll iſt.

Es ist dies ein feiner Spott auf unsere genußsüchtige Zeit, deren Götze Bacchus, der Gott des Weins und des sinnlichen Genusses ist, welcher also Essen und Trinken mehr gilt, als pindarische Gesänge und alle Poesie, die von Phöbus Apoll stammt.

Der Contrast ist die Zusammenstellung ähnlicher Gegenstände, die in mehreren Verhältnissen entgegengesetzt scheinen.

Du schläfst auf weichem Bett, ich schlaf' auf weichem Klee;
Du siehest Dich im Spiegel, ich mich in stiller See.

Die Antithese oder der Gegensatz stellt wirklich entgegengesetzte Vorstellungen nebeneinander und vereinigt sie in einem Gesichtspunkte, den beide gemeinschaftlich haben; oft wird auch die Ursache der Wirkung und umgekehrt die Wirkung der Ursache entgegengesetzt.

Frei vom Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste;
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Größe dazu.

Das Unerwartete, wenn man frembartige Vorstellungen, die nach dem gewöhnlichen Ideengange gar nicht erwartet werden konnten, verbindet; z. B.: „Die sogenannte Empfindsamkeit entwickelte sich gerade an drei Dichtern von rechter Kraft in jeder Beziehung. Petrarca, zart an Sinn, stark und heilig im Leben, ist der erste, wenn man den alten Krieger Ossian ausläßt. Der dritte ist Goethe im Werther nach seinem Götz von Berlichingen. Der zweite ist der feste, stolze Klopstock in seinen frühern Liebes- und Freundschaftsoden, welche wahrscheinlich in Keinem sterben, als im Letzten der Erde. Kurz — auf einem Berge kann sehr wohl ein See sein, z. B. auf dem Pilatusberge ist einer."

Das Paradoxe oder unglaublich Sonderbare ist auch eine Art des Unerwarteten, welche eine Idee ausspricht, die dem gewöhnlichen Gedankengange widerspricht, wohl auch selbst ein-

mal dem sogenannten gesunden Menschenverstande zu widersprechen scheint; z. B. aus dem Tode keimt das Leben. — So sagt Plinius der Jüngere: „Weil ich nicht Zeit habe, einen kurzen Brief zu schreiben, schreibe ich dir einen langen."

Das Naive (eigentlich das Natürliche) ist die bewußtlose Aeußerung eines kindlichen Gemüths, die im Widerspruch steht mit der Denk- und Lebensweise der Weltbildung. Das Poetische liegt hier im Contraste der Natur mit der Kunst. Diese Art von Witz ist von ungemeinem Interesse, besonders wenn ganze Charaktere naiv dargestellt werden.

So ist der ganze Charakter der Nausikaa in Homers Odyssee höchst naiv und auch selbst im Ausdrucke finden sich viele naive Stellen, z. B. wenn sie sagt:

Höret, was ich euch sag', ihr lilienarmigen Jungfrau'n:
Nicht von allen Göttern verfolgt, des Olympos Bewohnern,
Kommt der Mann in's Land der göttergleichen Phäaken.
Anfangs zwar erschien er mir unansehnlich von Bildung;
Doch nun gleicht er den Göttern, die hoch den Himmel bewohnen.
Wäre mir doch ein solcher Gemahl erkoren vom Schicksal,
Wohnend in unserem Volk, und gefiel' es ihm selber zu bleiben!

Diese Aeußerung würde ein Mädchen unserer Zeit nicht thun, denn sie ist im Widerspruch mit der Denk- und Lebensweise derselben.

Sehr viele naive Charaktere kommen bei Shakespeare vor; hierher gehört vorzugsweise Hermia im „Sommernachtstraum", welche mit ungemeiner Kunst geschildert ist.

In Hippels „Lebensläufen" ist auch das naive Minchen mit unnachahmlicher Treue geschildert; ebenso das Gretchen im „Faust", und ganz vorzüglich Dortchen, das Fischermädchen.

Nur großen Meistern gelingt es, sich so in die Einfalt unschuldiger Menschen hineinzudenken; wenn mittelmäßige Dichter

solche Darstellungen wagen, so entsteht das falsche Naive, wie z. B. in den deutschen Lustspielen besonders von Kotzebue, wo Gesinnungen der Unschuld in der Absicht gesprochen werden, um durch leichtfertige Auslegung einen unsittlichen Spaß zu haben.

Das Wortspiel stellt gleichlautende oder auch dieselben Wörter von verschiedener Bedeutung zusammen, um daraus einen schlagenden Gedanken oder einen sinnvollen Gegensatz zu bewirken; z. B.: Laßt uns leben, so lange wir leben.

Die Sentenz ist ein kurzer Satz, der eine allgemeine Wahrheit in treffender Kürze ausspricht.

Bei keinem Schriftsteller alter oder neuer Zeit ist Mangel daran, nur haben sie nicht immer poetische Einkleidung.

Hier einige:

Erlaubt ist, was gefällt.
Erlaubt ist, was sich ziemt. —
Natur geht vor Lehre. —
Die Glücklichen sind alle gleich. —
Das Leben ist der Güter höchstes nicht;
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Unser Schiller ist besonders reich an solchen Sentenzen, die gleich Orakelsprüchen ins Volk eingedrungen sind und durch ihre tiefe Wahrheit und inhaltreiche Kürze, verbunden mit dem idealen Schwunge, der philosophischen Natur des Deutschen besonders zusagen. Schiller ist, weil er, von der Macht der Wahrheit ergriffen, mit aller sittlichen Kraft und Energie sie offenbarte, ein Prophet und Seher, der in kurzen Sprüchen oft gewaltig redet.

Neununddreißigster Brief.

Heute berühre ich ein Thema, das Ihnen gewiß Freude machen wird, da ich weiß, wie sehr Sie den Frohsinn und die Munterkeit, das Witzige und den harmlosen Scherz lieben. Wie schal, wie einförmig wäre auch das Menschenleben, wenn es in stetem Ernst und nicht zu durchbrechendem Pathos sich fortbewegte? Das Lachen ist in Wahrheit eine Gabe Gottes, die uns arme Menschenkinder erfrischt und aufheitert und zu neuem Leben verjüngt. Wer nicht mehr lachen kann, für den hat das Erdenleben seinen Schmelz und Duft, seine Heiterkeit und Frische verloren, und wer so recht aus voller Seele lacht, der kann kein schlechtes Gewissen haben. Der gesunde Mensch, wenn ihn kein Unglück niederbeugt, gibt sich gern dem Reiz des Lächerlichen hin. Worin besteht aber das Lächerliche, und warum lachen wir über das Lächerliche? Das ist eine Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist; so angenehm und leicht die Praxis, so schwierig und unbequem die Theorie. Doch versuchen wir!

Wenn wir lachen sollen, so muß der Verstand etwas Zweckwidriges, eine Ausnahme von der Regel entdecken, die, weil sie gar nicht erwartet wurde oder unsere Erwartung täuschte, eine so große Ueberraschung in uns hervorruft, daß unsere Nerven, namentlich unser Zwerchfell, ein Kitzel überfällt, der uns die Laute froher Verwunderung unwillkürlich auspreßt. Diese Laute der Verwunderung und Ueberraschung, die ha, ha's! schnell hinter einander folgend, bilden den Körper des Lachens, seine leibliche Offenbarung; die Seele dieses Leibes ist aber das Gefühl des Kitzels, das Gefühl der Lust, die daraus entsteht, daß unser Verstand plötzlich ein Ungereimtes, Zweckwidriges gewahrt. Dieses

Ungereimte, dem Verstande Zuwiderlaufende, muß sich aber an einem Andern verwirklichen, uns selber in Sicherheit lassen, auch nicht unser sittliches Mitgefühl in Anspruch nehmen oder gar die Affecte des Schreckens und der Furcht hervorrufen. Denken wir uns einen Gärtner, der, um einen langen Zweig abzusägen, sich so auf denselben setzt, daß er, wenn das Holz durchgesägt ist, mit demselben zu Boden fällt, so ist das höchst komisch und lächerlich; das Naturgesetz der Schwere stellt seiner Freiheit, mit der er einen verständigen Zweck erreichen will, der Art ein Bein, daß sein Verstand und seine Freiheit stolpern und zu Falle kommen. Wir müssen lachen; — aber das Lachen ist augenblicklich vorüber, wenn wir an den Schaden denken, den der vom Baume Gefallene möglicherweise genommen hat. Das Lächerliche ist also ein Spiel unseres Verstandes und bewegt sich rein in dieser Sphäre.

Je mehr Anstalten die menschliche Freiheit macht, einen gewissen Zweck zu erreichen, und je schneller unsere Erwartung des Erfolges in Nichts sich auflöst, desto größer ist der komische Contrast und desto mehr müssen wir lachen. Alles Komische besteht vorzugsweise darin, daß die Erhabenheit irgend eines Wesens oder einer Erscheinung plötzlich in das Gegentheil umschlägt und zu Falle kommt. Ich erinnere mich noch aus meiner Knabenzeit, daß wir Kinder auf dem gefrornen Wasser der Straße eine sogenannte „Schlicker" gemacht hatten, die aber vom Schnee wieder bedeckt wurde. Da kommt ein vornehmer Mann gegangen, sehr gravitätisch, die Hände in einem großen Muff. Sobald er auf die Schlicker kommt, gehen die Beine schneller vorwärts als der Oberleib, er stürzt, aber der Muff beschreibt einen großen Bogen und fliegt davon. Sie können denken, daß der arme Mann von den muthwilligen Buben weidlich ausgelacht wurde. Wenn Jemand fällt, so kann sich selbst der Erwachsene und Gebildete schwer des

Lachens enthalten, der gemeine Mann lacht immer. Die Idee, welche wir von dem proportionirten Verhältniſſe der Theile des menſchlichen Körpers haben, wird beim Anblick eines Buckligen aufgehoben, und wenn wir auch aus ſittlichen Gründen das Lachen zurückdrängen, erſcheint die Figur doch komiſch. Es iſt dies aber die niedrigſte Stufe des Komiſchen, wo der Contraſt nur ſinnlich angeſchaut wird. Auf dieſer Stufe bewegt ſich die Poſſe, bei welcher ja auch die Körpergebrechen eine Hauptrolle ſpielen, und das Lächerliche vorzugsweiſe aus der Albernheit hervorgeht, die ſich auch die Klugen und Hochgeſtellten zu Schulden kommen laſſen. Das Erhabenſte muß es ſich gefallen laſſen, dem Gemeinen und Sinnlichen ſeinen Tribut zu zahlen, und in den Faſchingspoſſen des Mittelalters zog in den komiſchen Aufzügen Gott, Vater und Sohn ſelber mit auf die Bühne. Es iſt, als ob der Menſch es nicht lange aushalten könnte, von dem Großen und Erhabenen angeſpannt zu werden; die Komik der Poſſe iſt dem Volke ein Bedürfniß, und ſelbſt die Gebildetſten können ſich ihrem Einfluß nicht ganz entziehen. Es gibt aber auch ein edleres feineres Lachen und eine edlere Komik, und dieſe haben ihre Stelle im Luſtſpiel. Für die Komödie, als eine künſtleriſche Schöpfung, iſt die poetiſche Wahrheit ein unerläßliches Geſetz, während die Poſſe auf Koſten derſelben ſich luſtig macht. Sie flattert gleich dem Märchen mit der ungezügeltſten Phantaſie über die Wirklichkeit hin, miſcht die Dinge ganz nach Belieben und ſtellt ſie auf den Kopf; Alles, auch das Höchſte, wird in ihren Strudel hineingeriſſen. Dieſe Zügelloſigkeit hat ſie als Privilegium, und darum kann ſie auch manche Sünden und Schwächen der höhern Stände geißeln und in dem „dummen Zeuge“ manchen guten Witz verſtecken.

Auch der Witz beſteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird, nämlich der ernſte, ſtrenge Zuſammenhang der Vor-

ſtellungen, worauf ſich der Verſtand etwas einbildet und zu Gute thut. Zwei Begriffe oder Vorſtellungen oder Urtheile, die wir gewohnt waren, als ein treues Ehepaar zu betrachten, reißt der Witz plötzlich auseinander, um ſie mit andern Ehehälften zu copuliren, an die wir gar nicht gedacht hatten. Solches geſchieht auch, wenn wir ein und daſſelbe Wort in zweierlei Bedeutungen gebrauchen, ſo daß ein komiſcher Contraſt entſteht, wie jener Bauer es mit dem Worte „Flegel“ machte. Die franzöſiſche Sprache iſt beſonders reich an Wortwitzen, und die bon-mots beruhen hauptſächlich hierauf: die deutſche Sprache iſt poetiſcher und birgt in ihrem Schooße mehr Bilder.

Der Witz weiß ähnliche Vorſtellungen ſchnell zu trennen und unähnliche ſchnell zu verbinden; ſeine Wirkung beruht aber vorzugsweiſe in dem Schnellen und Ueberraſchenden dieſer Thätigkeit. Wir müſſen nicht lange Zeit haben, uns zu beſinnen, ſondern gewiſſermaßen in einen ſinnloſen Taumel hineingeriſſen werden; denn im Witze wie in jedem Komiſchen liegt immer etwas Ungereimtes. So anziehend und ſchnellwirkend (draſtiſch) der Witz auch iſt, darf er aber doch nicht geſucht, nicht übertrieben, nicht zu häufig angewendet werden und nicht unſittlich ſein. Der geſuchte Witz läßt kalt und ermüdet, weil man ihm die Mühe anſieht, die zu ſeinem Erſcheinen angewendet wurde. Der übertriebene Witz ſchießt über das Ziel hinaus und zieht wieder die kühle Reflexion ins Spiel; die heitere Stimmung wird durch ihn geſtört und man wendet ſich mit Ueberdruß von ihm weg. Der Witz hat dann ſeine vollſte Wirkung, wenn er aus einer hohen Seele ſtammt, in der das Wahre, Gute und Schöne lebendig iſt! er kann ſehr luſtig und ausgelaſſen ſein, ohne doch ſich in die Gemeinheit zu verirren und die Sittlichkeit zu verletzen. Der frivole Witz, welchem nichts mehr heilig und ehrwürdig iſt, hat unendlichen Schaden geſtiftet an einzelnen Menſchen und ganzen Nationen. Man denke

an Voltaire! Ueberhaupt ist es eine Eigenheit des modern-französischen Witzes, bei scheinbarem Anstande doch die Sinnlichkeit zu reizen und das Unsittliche zu verschönern. Viel weniger schädlich sind die derben, natürlichen Scherze der älteren Zeit, viele Romane der Spanier, Engländer und Franzosen aus den früheren Jahrhunderten, und namentlich steht der Don Quixote des genialen Cervantes noch immer unübertroffen da als Muster ächter Komik. Der Ritter aus der Mancha mit seinem hyperbolischen Idealismus und sein Diener Sancho Pansa mit seinem hausbacknen derben Realismus bilden einen Gegensatz, wie er nicht leicht komischer sein kann. Auch unsere deutschen Meistersänger haben mitunter eine so volksthümliche Komik entwickelt, daß man es von Herzen bedauert, diese Anfänge nicht zur poetischen Entwickelung fortgeführt zu sehen. Manche Scherze würde freilich unser Zeitalter nicht mehr passend finden, und selbst der Shakespeare bringt in seinen Dramen Witze und Anspielungen, die wohl eine Königin Elisabeth ertrug, die aber vor unsern Damen schwerlich Gnade finden möchten.

Einer unserer witzigsten deutschen Schriftsteller aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist G. F. Lichtenberg, dessen „vermischte Schriften" eine wahre Fundgrube ächten Humors und genialen Witzes bilden, aber nicht für Frauen geschrieben sind. Als der berühmte Taschenspieler Philadelphia in Göttingen angelangt war, um dort seinen Hokuspokus zu treiben, ließ der witzige Professor in aller Stille folgenden „Anschlagzettel" drucken und an alle Ecken der Stadt ankleben:

Anschlagzettel im Namen von Philadelphia.

Avertissement.

„Allen Liebhabern der übernatürlichen Physik wird hierdurch bekannt gemacht, daß vor ein paar Tagen der weltberühmte Zauberer Philadelphus Philadelphia, dessen schon Cardanus in seinem Buche

de natura supernaturali (von der übernatürlichen Natur) Erwähnung thut, indem er ihn den von „Himmel und Hölle Beneideten" nennt, allhier auf der ordinären Post angelangt ist, ob es ihm gleich ein Leichtes gewesen wäre, durch die Luft zu kommen. Er ist nämlich Derselbe, der im Jahre 1482 zu Venedig auf öffentlichem Markte ein Knäuel Bindfaden in die Luft warf, und daran in die Luft kletterte, bis man ihn nicht mehr gesehen. Er wird mit dem 9. Jänner dieses Jahres anfangen, seine Einthalerkünste auf hiesigem Kaufhause öffentlich-heimlich den Augen des Publici vorzulegen, und wöchentlich zu bessern fortschreiten, bis er endlich zu seinen 500 Louisd'or-Stücken kommt, darunter sich einige finden, die ohne Prahlerei zu reden das Wunderbare selbst übertreffen, ja so zu sagen schlechterdings unmöglich sind.

„Es hat derselbe die Gnade gehabt, vor allen hohen und niedrigen Potentanten aller vier Welttheile und noch vorige Woche auch sogar im fünften vor Ihro Majestät der Königin Oborea auf Otaheite mit dem größten Beifall seine Künste zu machen.

„Er wird sich hier alle Tage und alle Stunden sehen lassen, ausgenommen Montags und Donnerstags nicht, da er dem ehrwürdigen Congreß seiner Landsleute zu Philadelphia die Grillen verjagt und nicht von elf bis zwölf des Vormittags, da er zu Constantinopel engagirt ist und nicht von zwölf bis eins, da er speiset.

Von den Alltagsstückchen zu einem Thaler wollen wir einige angeben, nicht sowohl die besten, als die, welche sich mit wenigen Worten sagen lassen.

1. Nimmt er, ohne aus der Stube zu gehen, den Wetterhahn von der Jakobikirche ab und setzt ihn auf die Johanniskirche, und wiederum die Fahne des Johanniskirchthurms auf die Jakobikirche. Wenn sie ein paar Minuten gesteckt, bringt er sie wieder an Ort und Stelle.

NB. Alles ohne Magnet, durch bloße Geschwindigkeit.

2. Nimmt er sechs Loth des besten Arseniks, pulverisirt und kocht ihn in zwei Kannen Milch und tractirt die Damen damit. Sobald ihnen übel wird, läßt er sie zwei bis drei Löffel voll geschmolzenen Bleies nachtrinken, und die Gesellschaft geht guten Muthes und lachend aus einander.

3. Läßt er sich eine Holzaxt bringen und schlägt damit einen der Herren vor den Kopf, daß er wie todt zur Erde fällt. Auf der Erde versetzt er ihm den zweiten Streich, da dann der Herr sogleich aufsteht und gemeiniglich fragt: was das für eine Musik sei? Uebrigens so gesund wie vorher.

4. Er zieht drei bis vier Damen die Zähne sanft aus, läßt sie von der Gesellschaft in einem Beutel sorgfältig durch einander schütteln, ladet sie alsdann in ein kleines Feldstück und feuert sie besagten Damen auf die Köpfe, da dann jede ihre Zähne rein und weiß wieder hat.

5. Nimmt er alle Uhren, Ringe und Juwelen der Anwesenden, auch baares Geld, wenn es verlangt wird, und stellt Jedem einen Schein aus, wirft hierauf alles in einen Koffer und reiset damit nach Kassel. Nach acht Tagen zerreißt jede Person ihren Schein, und so wie der Riß durch ist, so sind Uhren, Ringe und Juwelen wieder da. Mit diesem Stück hat er viel Geld verdient.

NB. Diese Woche noch auf der oberen Stufe des Kaufhauses, künftig aber hoch in freier Luft über dem Marktbrunnen. Denn wer nicht bezahlt, sieht nichts.

Göttingen, den 7. Jänner 1777.

Die Folge dieses so witzigen Progamms war, daß der Tausendkünstler in aller Stille sich aus Göttingen fortmachte, ohne daran ferner zu denken, mit so aufgeklärten Leuten sich einzulassen.

Auch Jean Paul, den wir vorzugsweise den humoristischen Dichter nennen, ist reich an Witz. Treffliche Vergleiche stehen ihm überall zu Gebote, und er weiß sie oft höchst drastisch anzuwenden. So z. B. sagt er von einem Schmeichler, der zu einem Diner eingeladen war (Unsichtbare Loge 2. Theil): „Der Herr von Röper wurde immer höflicher und gebückter, je satter und voller er wurde, gleich einer Wurst, die sich krümmt, wenn man sie füllt.“ Und der Egoismus dieses Mannes wird mit dem treffenden Witz also geschildert: „Freunde hatte der unvollkommene Charakter (Röper)

nicht. Seine Begriffe von Freundschaft waren zu edel und hoch und verlangten die reinste, uneigennützigste Liebe und Aufopferung von Freunden. Daher ekelten ihn die niedrigen Tröpfe um ihn her an, die nicht sein Herz, sondern seinen Beutel verlangten, und die ihn blos an sich drückten, um etwas aus ihm herauszupressen. Er konnte einen solchen Eigennutz nicht einmal vor sich sehen, und sein Haus litt daher, wie die menschliche Luftröhre oder wie Sparta, nichts Fremdes in sich. Er glaubte mit Montaigne, man könnte nicht mehr als einen Freund, so wie eine Geliebte recht lieben; daher schenkte er sein Herz einer einzigen Person, die er unter Allen am höchsten schätzte: seiner eigenen nämlich. Diese hatt' er geprüft; ihre uneigennützige Liebe gegen ihn selber vermochte ihn, daß er Cicero's Ideal erreichte, welcher schrieb, daß man für einen Freund Alles, sogar das Schlimme, thun könne, was man für sich nicht thäte."

Hier haben Sie zugleich ein Muster von jenem Spott, den man „Ironie" nennt, welche darin besteht, daß einer Person oder Sache Eigenschaften und Merkmale beigelegt werden, die, obwohl das Gegentheil von der Wirklichkeit, gerade durch diesen Schein des Gegensatzes Dasjenige recht hervorheben, was gegeißelt und verspottet werden soll. Oft ist die Ironie zu fein, daß Mancher sie gar nicht merkt und der Redende sie nur durch ein leichtes Zucken des Mundes oder ein Lächeln verräth, das um seine Lippen schwebt.

Wäre Jean Paul mehr durch das Leben als durch Bücher gebildet worden, hätte er eine so günstige Entwickelung gehabt wie Goethe, so würde sich auch sein Witz und Humor viel reiner und genußreicher herausgearbeitet haben. Aber leider ist der Witz oft sehr gesucht und der Leser muß ein Gelehrter sein, wenn er ihn verstehen soll. Auch machen die allzu sehr gehäuften Bilder die Darstellung oft schwülstig.

Doch ich merke, daß der Brief faſt ſchon zu lang geworden iſt. Ich ſchließe mit dem Verſprechen, nächſtens über den Humor zu ſchreiben.

Vierzigſter Brief.

Der Humor iſt die oberſte Stufe des Komiſchen, man könnte ſagen das Komiſche des Geiſtes oder der das Ueberſinnliche und Ewige vernehmenden Kraft („Vernunft"); der Witz iſt das Komiſche des Verſtandes, der Humor das Komiſche der Vernunft. Der grelle Abſtich der kleinen Außenwelt mit der Ideenwelt des Humoriſten, der das Gefühl des Göttlichen, Unendlichen lebendig in ſich trägt, erzeugt auch die Empfindung des Lächerlichen. Der bloße Witzkopf hat nur die Beziehungen der Außenwelt auf ſich vor Augen, das Spiel ſeines Verſtandes ergeht ſich im Endlichen ohne Reflexion auf das Unendliche, und er lacht, wo der Humoriſt ſeufzt, voll moraliſchen Kummers. Der Humor entſpringt aus dem Gemüthe, es hat alſo der ganze Menſch, der religiöſe und ſittliche, der denkende und empfindende Menſch daran Antheil. Im Lateiniſchen heißt das Wort humor „Feuchtigkeit", und deutet alſo auf einen Zuſtand des Gemüthes hin, welcher dem Trockenen und Hölzernen entgegengeſetzt iſt. Von Witzen kann man wohl ſagen, daß ſie trocken ſeien, vom Humor aber nie.

Der Humor hat zur Grundlage die Laune, und zwar die gute Laune, die immerhin ein gewiſſes phyſiſches Wohlbehagen vorausſetzt; aber der Humor ſelbſt iſt nichts Körperliches mehr, ſondern der Geiſt, der die Körperwelt mit der Geiſterwelt verbindet. Das Höchſte und Geiſtigſte, was der Menſch ahnen und

empfinden kann, was uns im Weltganzen hehr und hoch, im Menschenleben groß und ehrwürdig erscheint, wird vom Humor mit dem Kleinsten und Winzigsten zusammengebracht und mit der Sinnlichkeit verschmolzen. Darum ist er so ganz menschlich und darum thut er so wohl, weil in unserer Menschennatur selber Hohes und Niederes, Geistiges und Körperliches so nahe sich berühren. In der Welt ist eigentlich überall der komische Contrast angelegt, denn das Ewige kann doch immer nur im Zeitlichen, das Unendliche im kleinen Endlichen zur Erscheinung kommen, und sobald sich das Erhabene den Schein gibt, der endlichen Hülle entbehren zu können, wird es auch alsbald durch das Komische zu Falle gebracht. Daher gibt es auch für den Humor keine einzelne Thorheit, sondern Thorheit im Ganzen und überall, keinen einzelnen Thoren, sondern eine tolle Welt. Gegen einzelne Thoren ist der Humor voll Duldung und Milde, während der Witz vorzugsweise gern das Individuum angreift.

Soll aber in einem Gemüthe der Humor recht lebendig werden, so wird dazu viel verlangt: Tiefe des Denkens, Schärfe des Verstandes (ein lebhafter Witz) und Erregbarkeit des Gefühls. Aus dieser Vermischung ergibt sich denn auch die seltsame Offenbarung des Humors, daß er von dem Rührendsten und Traurigsten schnell in die lustigste Stimmung übergeht, daß er bald sentimental, bald witzig und ironisch, bald geistig, bald sinnlich erscheint. Madame de Staël sagt vom Humor: La gaieté sérieuse qui ne tourne rien en plaisanterie, mais amuse sans le vouloir et fait rire sans avoir ri. Und von diesem Ernstlächerlichen sagt Hippel: „Es ist der Regenbogen, Thränen und Lachen des Himmels, Citronensaft mit Zucker."

Es ist bald eine Weltverachtung, bald die höchste Menschen- und Gottesliebe hervortretend im Humor, aber nie eine Weltverachtung, wie sie H. Heine zur Schau trägt, und wie sie aus einem

unversöhnten, an dem Ewigen und Göttlichen verzweifelten Herzen entspringt. Trotz der Willkür und scheinbaren Regellosigkeit ist doch im Humor eine innere Harmonie vorhanden, und wo diese fehlt, entsteht jenes Verzerrte, Grotesk-Phantastische, wie es bei Hoffmann („Phantasiestücke in Callots Manier") hervortritt. Soll ich Ihnen eine Probe ächten Humors nennen, so erinnere ich Sie an die ergötzliche Schilderung des Zweikampfes zweier Hasenherzen, aus den deutschen Volkssagen entnommen. Sie finden die Erzählungen im „Buch der schönsten Sagen" von G. Schwab (1. Theil). Der Vikar von Wakefield ist ächt humoristisch; von unsern deutschen Dichtern stehen unter den Humoristen L. Tieck und Jean Paul oben an. Die Narrenfeste des Mittelalters sind Zeugnisse eines ächten, derben Lebenshumors und beurkunden weit mehr poetischen Sinn und Gemüthlichkeit, als (wie man gewöhnlich meint) Aberglauben und Rohheit.

Der Humor enthält keine sogenannte regelmäßige Schönheit, die sich wie die einfache Form einer Natur plastisch und in begrenzten Umrissen zeigt; doch ist er bei alledem schön, da in seinen Phantasiesprüngen doch immer die Idee des höhern Lebens, wie es in diesem niedern Leben waltet, sich abspiegelt, mag der Humor zu den Aetherhöhen emporsteigen und von dort herab das Menschenleben wie einen Ameisenhaufen erblicken, oder mag er sich einer Lerche gleich in einer Ackerfurche einnisten, so daß ihm die Grasähren wie hohe Palmbäume erscheinen. Wohl dem, der sich aus den Wirrnissen des Lebens in die Sonnenwelt und Himmelshöhen der Gedanken retten kann, und der es gelernt hat, auch das Kleinste im Alltagsleben durch die Kraft des Gemüths zu beseelen, so daß er sich ein Stillleben erbauet gleich einem Hafen, in dem die Stürme nicht mehr gebieten. Wer das Höchste und Niedrigste mit einander in lebendige Wechselwirkung zu setzen weiß, der hat den Lebenshumor gefunden.

So habe ich Ihnen in wenigen Zügen einen Begriff „des Humors" zu geben versucht. Sie wünschen aber noch insbesondere mein Urtheil über Jean Paul zu erfahren und meine Meinung zu hören, ob es wohlgethan sei, seine Schriften zu lesen. Wenn Sie nicht zu viel auf einmal und lange hinter einander im Jean Paul lesen, wird Ihnen diese Lectüre gewiß nicht schaden. Ich habe freilich Damen gekannt, die so ganz von diesem Schriftsteller eingenommen waren, daß ihnen alles Andere schal und kalt vorkam, ja daß ihnen selbst der Sinn für reine Schönheit, für die Durchsichtigkeit und Abrundung der Darstellung unsers Goethe, ganz darüber verloren gegangen zu sein schien. Jean Paul ist kein Muster des Stils und mit seinen überschwenglichen Empfindungen weiß er ebenso wenig Haus zu halten als mit seinen witzigen Vergleichen. Seine seitenlangen Perioden, die von unzähligen Zwischensätzen und Parentheſen unterbrochen werden, machen oft wahres Kopfbrechen. Zur harmonischen Vollendung und Abrundung bringt er keins seiner Werke; das durchsichtigste ist noch der Hesperus, das am reichsten ausgestattete ist der Titan, das frischeste und voll des lebendigsten, freilich auch derbsten Humors ist Katzenbergers Badereise. In der Einheit seiner Anlage und Durchführung ist dies kleine Werk das gelungenste, obwohl seinem Inhalte nach nicht das zierlichste, — keine Spur von weichlicher Sentimentalität. Doch in allen seinen Schöpfungen spiegelt sich ein tiefes, rein sittliches und von religiöser Wärme durchdrungenes Gefühl, und überall tritt uns das reiche Gemüth des Dichters höchst liebenswürdig entgegen. Wir lieben, wie das auch nicht wohl anders sein kann bei einem Humoristen, in Jean Paul mehr den Künstler als die Kunst. Bei Goethe ist das gerade umgekehrt; der ist objectiv, sein Subject tritt zurück, und selbst wo er sein eigenes Leben schildert, stellt er es uns so anschaulich wie ein fremdes dar. Jean Paul dagegen zieht uns fortwährend in seine

Schriftstellerwerkstätte hinein, man sieht ihn arbeiten und selbst da, wo die Erzählung uns den Erzähler vergessen machen könnte, tritt dieser alsbald wieder in den Vordergrund, als wäre er auch ein Held der Geschichte. Weil er so ganz subjectiv ist, treten uns auch in allen seinen Romanen fast dieselben Personen und Verhältnisse entgegen. Diese Einförmigkeit der Thatsachen und ihrer Träger wird aber vielfach entschädigt durch den Reichthum des Gemüths, das in seinen Gefühlen und Gedanken immer frisch und anregend bleibt. Was ihm an Natur- und Menschenkenntniß abging, das gestaltete er schöpferisch aus dem Innern seiner feurigen und lebhaften Einbildungskraft heraus, und sein reiches Herz war die Quelle, aus welcher er so manche feine und tiefe Bemerkung über die Menschen, namentlich über die Frauen schöpfte. Er war ein Liebling der Frauen und verkehrte gern mit ihnen, bekam sie freilich selten in ihrem Alltagsleben zu sehen, und wenn er mit Damen zusammenkam, so war es natürlich, daß sie sich im vortheilhaftesten Lichte ihm darzustellen suchten. Darum mag er sie hier und da etwas zu ideal gehalten und zu ätherisch dargestellt haben; aber im Ganzen hat er doch das weibliche Herz wohl verstanden, weil er in seinem reichen und weichen Herzen selber den Frauen verwandt war.

Einundvierzigster Brief.

Die Humoristen stehen mitten inne, zwischen Dichtern und Prosaikern, darum kann bei den eigentlichen Dichtern wohl eine humoristische Ader vorkommen, weil ja das Komische überhaupt

ein nicht geringer Bestandtheil der Poesie ist, aber die reine Poesie muß sich doch aus der Willkür humoristischer Sprünge und Ausgelassenheit herausarbeiten und dem ästhetischen Gesetz der Schönheit sich fügen, welches Einklang und Ebenmaß sämmtlicher Theile zu einem Ganzen verlangt. Bevor ich jedoch auf das Wesen poetischer Diction selbst übergehe, muß ich Ihnen noch den Begriff der „Allegorie" deutlich machen, da auf dem richtigen Verständniß desselben das Verständniß der Poesie überhaupt beruht.

Die Allegorie hat das mit dem Symbol gemein, daß sie eine Idee, irgend einen Vorgang in unserm Innern sinnbildlich darstellt in einer äußern Erscheinung. Symbol ist aber Darstellung einer Idee im Raume, Allegorie in der Zeit. Nun gibt es freilich auch in den bildenden Künsten sogenannte allegorische Personen, z. B. eine Frau, welche die Hoffnung darstellt; diese sind zwar unbeweglich, und wenn man sich ihrer in Schauspielen bedient, dürfen sie nicht mit handelnd auftreten, aber sie haben doch den Schein der Thätigkeit und des Lebens. Der Anker aber, den man einer allegorisch vorgestellten Hoffnung in die Hand gibt, ist ein Symbol.

Es ist auch das Wesen der Poesie, daß sie den Gedanken in eine sinnliche Anschauung kleidet, die Idee in ein Bild verwandelt, darum ist die Poesie überhaupt allegorisch; denn sie greift aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen irgend eine heraus und verwandelt das Einzelne, Besondere in ein Allgemeines, indem sie es zur Trägerin einer Idee, d. h. eines unbeschränkten allgemeinen Gedankens, macht. Der Unterschied der eigentlichen Allegorie von der Poesie überhaupt besteht aber darin, daß man bei der Allegorie das ausgeführte Bild blos als ein Mittel betrachtet, um etwas Anderes, das man sich dabei denken soll, zu veranschaulichen. Die allegorische Darstellung ist somit eine besondere Form der poetischen Darstellung überhaupt; sie erhält ihre Bedeutung erst

durch Das, was man unter dem Bilde ſich denkt, was aber im Bilde nicht unmittelbar erſcheint, ſondern nur mittelbar.

Nehmen Sie z. B. die liebliche kleine Dichtung von Goethe:

Gefunden.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu ſuchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten ſah ich
Ein Blümchen ſtehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein ſchön.

Ich wollt' es brechen,
Da ſagt' es fein:
„Sollt' ich zum Welken
Gebrochen ſein?"

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus;
Zum Garten trug ich's
Am hübſchen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am ſtillen Ort,
Nun zweigt es immer
Und blüht ſo fort.

In dieſer ſchönen Allegorie iſt es dem Dichter nicht darum zu thun, uns von einem Pflänzchen zu erzählen, das er gefunden, ausgegraben und wieder gepflanzt hat, obgleich auch ſchon die Darſtellung dieſes Hergangs recht ſchön iſt; ſondern er will da-

mit noch ein Zweites, Anderes bezwecken, nämlich einen Vorgang im Menschenleben: die Jungfrau blüht in stiller Verborgenheit der Familie; der Jüngling erblickt sie und führt, von Sehnsucht nach ihrem Besitz durchdrungen, sie in sein Haus, wo sie unter dem Schutz und Schirm der Liebe des Mannes zu neuem Leben erblüht.

Von Schiller haben wir eine musterhafte Allegorie, — aber fast nur die eine: „das Mädchen aus der Fremde." Das Gedicht war ursprünglich für den von Schiller herausgegebenen Musenalmanach (Jahrgang 1796) bestimmt und sollte die Muse dieses Jahrbuchs darstellen, die alle Jahre erscheint, um den für Poesie empfänglichen Gemüthern — armen Hirten in einem Thale (— einfachen, beschränkten, aber nach höherer Bildung sich sehnenden Menschen —) die Gaben zu bringen, welche das Herz erfreuen und den Verstand wecken. Das Mädchen — die dichtende Phantasie — erscheint in der schönsten Jahreszeit, wo die Triebkraft der Natur am meisten sich regt; und die schönsten ihrer Gaben reicht sie dem liebenden Paare, den Menschen, welche das Glück und die Wonne des Lebens am reinsten und tiefsten empfinden. Sie hat aber für jeden eine besondere Gabe, denn jeder Mensch hat ja ein verschiedenes Maß von Kraft, der Phantasie wie des Verstandes, empfangen, womit er das, was die Poesie ihm bietet, sich aneignet. Doch heißt es von den „Blumen und Früchten", sie seien

Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklichern Natur.

Denn die Dichtkunst ist vor allen andern eine heilige und göttliche Kunst zu nennen; das ist sie ihrem innersten Wesen nach, weil sie aus einem gottbegeisterten Gemüthe entspringt, das im Moment des Schaffens sich eins fühlt mit dem, in welchem sich

unsere schönsten Empfindungen, unsere höchsten Gedanken, unsere reinsten Ideale vereinigen; Gott ist die Sonne, die in dies arme Erdenleben hineinscheint, um es zu verklären, und die Augen des Dichters schauen dieses göttliche Licht, und seine Lippen erzählen, sein Mund singt von Dem, was er auf „glücklicheren Fluren" geschaut. Das vollkommene Ideal, welches dem Dichter vorschwebt, bleibt ein ewiges Jenseits, das wir im Diesseits nie zu erreichen vermögen; aber die Kunst bringt uns doch fort und fort Blumen und Früchte aus den schönern Landen des höheren Lebens in das arme beschränkte Hirtenthal herab und befriedigt die Sehnsucht nach jenen lichten, vom reinen Sonnenglanz umstrahlten Höhen.

So ist in der allegorischen Person des „Mädchens aus der Fremde" die ganze Idee der Poesie ausgesprochen, in dem Einzelnen tritt uns die umfassende Gedankenwelt entgegen, und so haben Sie auch hier wieder ein Beispiel, wie der Dichter aus dem sinnlichen Bilde die Offenbarung des Uebersinnlichsten und Geistigsten hervorwachsen läßt. Nun ist es freilich ein Unterschied, ob der Dichter von dem Gedanken als solchem, abgelöst von seiner sinnlichen Erscheinung, ausgeht, und zu ihm erst das Bild, das ihn poetisch darstellen soll, sucht, — wie es in der Allegorie der Fall ist, oder ob er die Welt der Erscheinung so innig und tief anschaut, daß ihm aus dieser Anschauung des Einzelnen, Individuellen das Allgemeine hervorwächst. Goethe machte es ungerechter Weise der Schiller'schen Dichtung zum Vorwurf, daß sie allegorisch sei. „Es ist ein großer Unterschied", sagt er, „ob ein Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig

faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät.“

Dies ist indessen übertrieben, denn beide, Goethe und Schiller, haben in dem Besondern das Allgemeine geschaut; denn es würde auch Schillern der Gegenstand nicht gereizt haben, denselben auf ideale Weise (poetisch) darzustellen, wenn er die Idee nicht darin entdeckt und empfunden hätte. Aber — worauf ich später zurückkommen werde — das Denken war bei Schiller so überwiegend vor dem Anschauen, daß die sinnliche Erscheinung, das Bild, immer in seinen Gedichten das Untergeordnete bleibt, der Gedanke als solcher aber überall als Herr und Meister hervortritt. Bei Goethe ist Leib und Seele so innig verbunden, daß sie unauflöslich sind; bei Schiller schaut die Seele als Gedankenwesen überall selbstständig hervor, der Gedanke selber wird poetisch, und wie wir eine schöne Seele bewundern und von ihrer Schönheit angezogen werden, ganz abgesehen von der körperlichen Schönheit, so fesselt und ergreift uns bei Schiller die Schönheit und Erhabenheit der Gedankenpoesie. Diese ist aber mehr als bloße Allegorie, obwohl sie einen überwiegend allegorischen Charakter trägt, und Schiller, wenn er einer andern Art von Poesie huldigte, als Goethe, war nicht minder ein großer Dichter im vollsten Sinne des Wortes.

Zweiundvierzigster Brief.

Von dem poetischen Ausdruck soll ich Ihnen reden, nachdem wir in dem letzten Briefe davon abgewichen waren. Zwar haben wir schon in der Lehre von den Figuren gesehen, daß äußerer Schmuck zur Poesie eigentlich nur wenig beitrage; nur wo

der Redende fürchten muß, durch das Unbedeutende seiner Gedanken nicht interessiren zu können, nimmt er seine Zuflucht zu solcher Verschönerung der Sprache. So ist die Rhetorik oder Redekunst entstanden; wenn nämlich bei den Griechen listige und feine Männer vor Gericht, in Volksversammlungen oder bei ähnlichen Gelegenheiten eine schlechte Sache verfechten wollten, so reichten sie mit der natürlichen Beredtsamkeit nicht aus und erfanden allerlei Wendungen und Redeweisen, häuften Bilder und Gleichnisse, um die unverständige Menge zu überreden und nach ihrem Willen zu lenken. Daß diese Gewandtheit keine schöne Kunst zu heißen verdiene, erhellt schon aus der unlautern Quelle, woraus sie schöpft. Jede schöne Kunst ist an sich edel, absichtslos und uneigennützig, wie alles Göttliche und Ideale. Diese rhetorische Ausschmückung ist also, wenn sie in der Poesie zu häufig vorkommt, ein bedeutender Fehler, weil sie die Natur und Einfalt, die Reinheit und Hoheit dieser Kunst stört, wie ich Ihnen schon in einem Briefe über den poetischen Stoff gezeigt habe.

Indessen gibt es wohl noch eine andere Redekunst, wenn Männer, wie z. B. Fürsten, Priester, Lehrer, Staatsmänner und Heerführer, in edler Absicht auf die Menge wirken wollen. Da kommt das Wort aus voller Brust, aus einer reinen Seele, aus klarem Verstande und übt daher eine ungemeine Macht auf die Gemüther aus; so wie von Jesus gesagt wird: Es entsetzte sich das Volk über seine Lehre, denn er predigte gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten. Aber solche Reden bedurften auch nicht des Schmuckes, außer demjenigen, der schon in dem Wesen der Sprache selbst gegründet ist, und solches Reden verdient wohl eine schöne Kunst genannt zu werden. Hohe Begeisterung, die nur vom Idealen kommen kann, also höhere Lebens- und Weltansichten und deren Verbindung mit irdischen Angelegenheiten und sinnlichen Begriffen, worin sich so viel Erhabenheit, Würde, ja Anmuth und

Ebenmaß, verbunden mit der größten Zweckmäßigkeit und Wahrheit in vollem Leben äußert, sollte das nicht auch schöne Kunst genannt werden können? Ja in der That grenzt diese wahre und edle Redekunst an die Poesie, so daß es bei vielen Werken beinahe schwer zu unterscheiden ist, was rhetorisch und was poetisch sei. Allein im Ganzen genommen fehlt dieser Kunst ein einziges Erforderniß, das aber auch das wesentlichste und höchste ist, um schöne Kunst genannt zu werden. Aus der Erklärung des Begriffes Kunst wird Ihnen erinnerlich sein, daß ihr Wesen Leben in der vollkommensten und freiesten Thätigkeit sei. Nun kann aber das Geistige nicht leben, wo es durch irdische Zwecke gebunden ist. Der Redner aber, hat er auch einen edlen Zweck, einen Zweck hat er doch: entweder zu belehren oder zu bessern, zu ermuntern, zu leiten. Da erscheint das Ideal immer untergeordnet, nur fördernd, mitwirkend. Die Kunst schwebt ferner an der Hand der Phantasie in größter Freiheit, nur sich lebend, weil sie eins ist mit der göttlichen Idee, ohne Absicht, wie der singende Vogel und das spielende Kind, die murmelnde Quelle, der blühende Baum. Hat auch der Redner, z. B. Demosthenes, die edelste Absicht, weil sein von Vaterlandsliebe glühendes Herz alle Athener entflammen soll, die Waffen zu ergreifen gegen den Tyrannen von Macedonien, er hat doch eine Absicht und seine Seele arbeitet, aufgeregt von der Leidenschaft, und tiefer Schmerz überfällt ihn, wenn seine donnernde Stimme es nicht vermag, das irregeführte Volk für die allgemeine Wohlfahrt zu stimmen. Wo ist da das freie Spiel der Phantasie, das ungemischte, reine Wohlgefallen am Schönen, Wahren und Guten? Es ist die Beredtsamkeit eine edle, eine wohlthätige, eine gemeinnützige Kunst; aber eine schöne Kunst, wie Architektur, Sculptur, Malerei, Musik und Poesie, ist sie nicht. Doch ist nicht zu leugnen, wie ich eben gesagt, daß sich große Redner zuweilen und im Einzelnen in die Region der Dichtkunst erheben und man findet in den Reden

griechiſcher und römiſcher Staatsmänner und Helden, ſowie auch in denen vieler Neuern und bei Geſchichtsſchreibern und andern proſaiſchen Schriftſtellern, beſonders bei Predigern, Stellen, die wahrhaft poetiſch ſind. Es ergibt ſich alſo, daß die Rhetorik wohl ſich zur Poeſie erheben, nie aber dieſe ſich zu jener herablaſſen dürfe.

Ein Muſter von rhetoriſcher Poeſie theilt uns J. P. Richter im 3. Thl. ſeiner Vorſchule zur Aeſthetik S. 23 mit, das in deutſcher Ueberſetzung alſo lautet:

An die Freundſchaft.

Geſchenk der Götter, du biſt den Sterblichen zugleich ein ſüßer Reiz.
O Freundſchaft, komm und durchdringe unſre Seelen!
Die Herzen, welche von deinen Flammen beleuchtet werden,
Haben bei all' ihren reinen Freuden nichts als heitre Tage.
Eben in deinen reizenden Banden iſt Alles Genuß
Und fügt zu deiner Schönheit noch neuen Glanz;
Die Liebe läßt dir die Beſtändigkeit,
Und hätte der Menſch noch die Unſchuld,
So wäreſt du die Wolluſt.

Dergleichen Oden hat die franzöſiſche Literatur eine Unzahl und auch die deutſche hat ſolche: Haller, Klopſtock, ja Herder und Schiller ſind in die Art Poeſie nur zu oft gerathen, und eben in demſelben Buche S. 85 läßt J. P. Richter über drei berühmte und beliebte Gedichte Schillers ſein ſtrenges Gericht ergehen.

Nun haben wir aber noch eine weſentliche Beſchaffenheit der poetiſchen Sprache zu verhandeln. Die Poeſie nämlich und die Muſik ſind einander in einem engeren Sinne als die übrigen Künſte verwandt; ſie ſind recht eigentlich geſchwiſterliche Künſte und haben deshalb manchen Beſtandtheil der Technik gemein, ſo z. B. die Eintheilung der Töne oder der Melodie in mehrere Abſchnitte, die in der Muſik Tacte, in der Poeſie Füße ge-

nannt werden. Füße sind demnach eine Anzahl von Silben, die in Hinsicht ihrer langsamen oder schnelleren Aussprache einem Maße unterworfen sind (Silbenmaß, Metrum).

Es gibt lange und kurze, aber auch mittelzeitige Silben, die bald lang, bald kurz gebraucht werden, so z. B. das Wort Roland — zwei Längen — wird auch in der ersten Silbe kurz gebraucht;

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
Da sprach | der kühn | e Held | Roland.

Durch Verbindung gleicher und wiederkehrender Versfüße entsteht ein Vers. Mit dem Bau und der Messung der Verse beschäftigt sich die Metrik. In den alten Sprachen hatte man eine bestimmte Währung (Quantität) der Silben, indem man nach feststehenden Gesetzen eine Silbe entweder lang oder kurz oder mittelzeitig gebrauchte. Wir Neueren messen aber blos nach dem Accente, d. h. nach der Stärke des Tones, den wir auf eine Silbe legen, und da herrscht denn oft große Willkür. Ja, oft ist der Accent der Quantität geradezu entgegengesetzt.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
Das furcht | bar-e | Geschlecht | der Nacht

sind Jamben, oder nach der Quantität müßte man so die Längen und Kürzen bezeichnen:

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
das furchtba re Geschlecht der Nacht.

Die Geschmeidigkeit der deutschen Sprache gestattet uns auch einige der antiken Versfüße und Versmaße nachzubilden. Zu diesen gehört der Hexameter und Pentameter. Beide haben Daktylen (– ⏑ ⏑), die aber mit Spondeen (– –) vertauscht werden können. Der Hexameter gilt als sechsfüßig, der Pentameter als fünffüßig, obgleich bei jenem nur 5 Füße, bei diesem nur 4 vollzählig sind. Oft verbindet man Hexameter und Pentameter, so daß beide abwechselnd auf einander folgen. Eine derartige

Wechſelſtrophe heißt Diſtichon (eigentlich Doppelzeile); als Beiſpiel diene das nachſtehende Epigramm:

Der Schlüſſel.

Willſt du dich ſelber verſtehn, ſo ſieh, wie die Andern es treiben;
Willſt du die Andern verſtehn, blick' in dein eigenes Herz.

Die berühmten Xenien, worin Schiller und Goethe die literariſchen und äſthetiſchen Verirrungen ihrer Zeitgenoſſen geißelten, ſind ſämmtlich in Diſtichen geſchrieben. Goethe hat ſein epiſches Gedicht „Hermann und Dorothea" in Hexametern verfaßt, dagegen in Diſtichen Schiller ſeinen „Spaziergang". Die Längen und Kürzen werden in dieſen modernen Hexametern (d. i. Sechsfüßlern) nicht ſo genau genommen, wie es bei den Alten der Fall war. Am ſorgfältigſten und richtigſten hat Voß, den Sie aus ſeiner Ueberſetzung des Homer kennen, und nach ihm Schlegel und Platen die Hexameter gebauet. Wie bildſam die deutſche Sprache iſt, können Sie an folgenden Muſter-Hexametern Schlegels ſehen, wo der ſchwerfällige Spondeus – – ganz dem Sinne gemäß mit dem leicht hüpfenden Daktylus –⏑⏑ abwechſelt.

Der Hexameter.

Wie oft | Seefahrt | kaum vor | rückt, müh | volleres | Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Weg' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen ſchaukelnd dahinreißt:
So kann ernſt bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,

Bald, o wie | kühn in dem | Schwung! der Hex | ameter | immer ſich | ſelbſt gleich.

Das Versmaß, das wir Deutſchen mit Vorliebe gebrauchen, iſt der Jambus ⏑–; bei den gravitätiſchen Spaniern herrſcht der Trochäus –⏑, der etwas Feierliches, Ernſtes hat.

– ⏑ – ⏑
Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.

Der jambische und trochäische Vers kommt mit und ohne Reim vor; unter den reimlosen Jamben sind zu erwähnen die Fünffüßler, die oft in Dramen angewendet werden. Der gereimte sechsfüßige Jambus wird Alexandriner genannt, und hat nach dem dritten Fuße eine Pause, besteht also aus zwei Hälften:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Sie kommt erwünscht dem Gram, | sie kommt erwünscht dem Müden.

Der Nibelungenvers hat auch sechs Füße, nur daß der Einschnitt nicht den Vers geradezu halbirt, wie bei dem Alexandriner, sondern daß eine gleichsam überschüssige Kürze in die Mitte tritt und den (sonst steifen) Vers dadurch flüssig macht, z. B.

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
Ist denn | im Schwa | benlan | de, | verschol | len al | ler Sang.

Der Alexandriner endet gewöhnlich mit einer Länge, der Nibelungenvers mit einer Kürze.

Uebrigens wechseln oft Jamben mit andern Versfüßen ab:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – |
Frau Berth | a saß | in der Fel | senkluft ·
Sie klagt ihr bittres Loos.

Durch dieses Silben- und Versmaß wird nun die (poetische) Sprache gleichsam gebunden und darum heißt sie gebundene Rede, im Gegensatz zu der ungebundenen oder prosaischen. Weil nun poetische Gedanken und Empfindungen von jeher in gebundener Rede, d. h. in Versen, gesprochen und geschrieben worden, hingegen andere Aufsätze, die mehr für die Erkenntniß als für die Empfindungsvermögen bestimmt sind, sowohl belehrenden als erzählenden und berichtenden Inhaltes, in ungebundener Rede, d. h. in Prosa, so pflegt man im gewöhnlichen Leben nicht nur beide einander

gerade entgegenzusetzen, sondern alles in Versen geschriebene für Poesie und alles Unrhythmische, nicht Versartige schlechtweg für Prosa zu halten. Dies ist nun freilich falsch; da nämlich die Rede ein immer nicht vollgenügendes Mittel ist, das Schöne in der Poesie darzustellen, so kann sie nicht als ein Kennzeichen derselben dienen, denn die poetische Anschauung macht eigentlich das Wesen dieser Kunst aus, und wo diese fehlt, da helfen die schönsten Verse nicht. Im Gegentheil gibt es aber wohl wahrhaft poetische Werke, die ganz in Prosa geschrieben sind, z. B. Romane von Cervantes, Sterne, Hippel, Richter, Goethe. Es sind also einige Kunstrichter, wohl selbst Dichter, dadurch verleitet worden, zu behaupten: der Rhythmus sei für poetische Werke unwesentlich, er sei ein unnöthiger Schmuck, wo nicht gar leere Spielerei. Wir gehen aber wieder auf die ersten Grundsätze aller schönen Kunst zurück, um solche Ansichten zu prüfen. Schöne Kunst, sagten wir schon in den einleitenden Briefen, ist eine sinnlich-geistige Darstellung des Idealen. Denn sie ist bestimmt, Menschen, nicht aber höhere Geister ohne Sinnlichkeit zu verjüngen. Darum arbeiten alle Künste beständig in jenen zwei Elementen und bestreben sich, bei der Ausführung ihrer Werke ebenso vollkommen das Körperliche als das Geistige zu schaffen. Darum baut der Architekt seinen Tempel auch dem Aeußeren nach so sorgfältig als möglich; der Bildhauer und der Maler thun dasselbe; der Tonkünster verschmäht es nicht, seine Harmonieen und Melodieen in die enge Fessel des Tactes zu bringen, weil eben durch diese äußerliche in die Sinne fallende Regelmäßigkeit theils das geistig Schöne leichter aufgefaßt, klarer und deutlicher wird, theils auch der sinnlichen Natur ihr gebührender Antheil des Vergnügens gegeben wird. Sollte nun die Dichtkunst allein nur durch Gedanken und Empfindung ohne alle sinnliche Empfehlung, ohne Zugabe des Wohl-

lautes ſein? Ja, wenn ſie ohne alle Sprache, ohne Worte das Schöne ausdrücken könnte! aber ſie bedient ſich einer Sprache, denn die Proſa iſt auch Sprache, ſinnliche Mittheilung des Gedachten und Empfundenen; doch iſt es die gewöhnliche, ich möchte ſagen ungeweihte Sprache der gewöhnlichen Weltkinder. Verdienen nicht höhere Gedanken und Empfindungen, die das Wahre, Gute und Schöne lebendig darſtellen, auch eine höhere Sprache? Ueberhaupt iſt das Schöne an ſich unausſprechlich; ſo wie in der Muſik, wird es in allen Künſten nie vollkommen geſchaut, ſondern nur halb begriffen und geahnt. Muß man nicht ein Mittel ergreifen, dieſem mangelhaften Ausdruck mehr Leben zu geben? Iſt aber dieſes Mittel nicht der Rhythmus? Die Poeſie wird durch ihn, was ſie gleich bei ihrem Urſprunge war, muſikaliſch; auch ohne Begleitung eines Inſtrumentes oder des Geſanges klingen gute Verſe wie Muſik. Rhythmiſche Poeſie iſt alſo gleichſam ein harmoniſcher Tanz der Rede; die Dichtkunſt nimmt im Rhythmus den Reiz der Schweſterkunſt, der Muſik, in ſich auf. Die alten Griechen kannten bis auf Plato die Poeſie in der Form der Proſa gar nicht, ja ſie brachten ſelbſt Alles, was ſich auf die höheren Intereſſen der Menſchheit bezog, wenn es auch nicht poetiſch war, in Verſe. So wurden die Orakelſprüche, nicht ſelten Geſetze, Sentenzen großer Weltlehrer, u. dgl. in Verſen geſchrieben. Die Neuern haben beſonders im Roman, auch im Luſtſpiel und ſogar im Trauerſpiel die ſogenannte poetiſche Proſa eingeführt, ja von Hippel haben wir lettiſche Lieder in ungebundener Rede und ebenſo ſind unzählige lyriſche Ausbrüche in J. P. Richters Werken und die von ihm ſo benannten Polymeter oder Streckverſe. Wenn Jemand ſolches wagen durfte, durften es dieſe wahrhaft poetiſchen Naturen; allein gewonnen haben dadurch ihre Werke wahrlich nicht. Auch Goethe hat in der Zeit ſeiner dichteriſchen Anfänge nicht verſchmäht, dieſelbe Weiſe zu befolgen;

Götz von Berlichingen, Werthers Leiden, seine ersten Dramen und auch später noch Meisters Lehrjahre, die Wahlverwandtschaften und die Wanderjahre sind in ungebundener Rede. Allein ich will Ihnen einige Stellen aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe mittheilen und Sie werden sehen, wie streng und richtig Schiller, der freilich selbst auch seine ersten Trauerspiele in Prosa geschrieben, den Freund deswegen tadelt und wie dieser es hinnahm und wirklich bald nach Meisters Lehrjahren Hermann und Dorothea dichtete, worin er dem poetischen Stoffe die vollendetste poetische Form gab.

Schillers Brief.

„Auch den Meister habe ich ganz kürzlich wieder gelesen, und es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und participirt auch von allen seinen Grenzen. Weil es aber ein ächt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente, und in dieser Form die poetischen Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer poetischen und prosaischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. — Ich möchte sagen: es fehlt dem Meister (dem Roman nämlich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er als Roman es dem Verstande immer recht machen will, — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetischen Geiste geflossen ist. Buchstabiren Sie das zusammen, wie Sie können, ich theile Ihnen blos meine Empfindung mit.

Da Sie auf einem solchen Punkte stehen, wo Sie das Höchste von sich fordern müssen, und Objectives mit Subjectivem absolut

in Eins verfließen muß, so ist es durchaus nöthig, dafür zu sorgen, daß Dasjenige, was Ihr Geist in Ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. Wer fühlt nicht Alles das im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuernden Genuß, und doch führt mich der Hermann (und zwar blos durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.

Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister: ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es incommodirt, auf die Grundlosigkeit zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sich sonst alles so schön vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werks Sie nicht befugte.

Uebrigens kann ich Ihnen nicht genug sagen, wie mich der Meister auch bei diesem neuen Lesen bereichert, belebt, entzückt hat; es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann."

Goethe's Antwort.

„Was Sie vom Meister sagen, verstehe ich recht gut; es ist Alles wahr und noch mehr. Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und

trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. Er mag indeſſen ſein, was er iſt; es wird mir nicht leicht wieder begegnen, daß ich mich im Gegenſtand und in der Form vergreife, und wir wollen abwarten, was uns der Genius im Herbſte des Lebens gönnen mag."

Schiller über poetiſche Form.

„Ich habe noch nie ſo augenſcheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geſchäft, wie genau in der Poeſie Stoff und Form, ſelbſt äußere, zuſammenhängen. Seitdem ich meine proſaiſche Sprache in eine poetiſch-rhythmiſche verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; ſelbſt viele Motive, die in der proſaiſchen Ausführung recht gut am Platz zu ſtehen ſchienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; ſie waren blos gut für den gewöhnlichen Hausverſtand, deſſen Organ die Proſa zu ſein ſcheint; aber der Vers fordert ſchlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und ſo mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetiſcher werden. Man ſollte wirklich Alles, was ſich über das Gemeine erheben muß, in Verſen, wenigſtens anfänglich concipiren, denn das Platte kommt nirgends ſo in's Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeführt wird.

Bei meinen gegenwärtigen Arbeiten hat ſich mir eine Bemerkung angeboten, die Sie vielleicht auch ſchon gemacht haben. Es ſcheint, daß ein Theil des poetiſchen Intereſſe in dem Antagonism (Widerſtreit) zwiſchen dem Inhalt und der Darſtellung liegt. Iſt der Inhalt ſehr poetiſch bedeutend, ſo kann eine magere Darſtellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anſtehen, da im Gegentheil ein unpoetiſcher gemeiner Inhalt, wie er in einem größern Ganzen oft nöthig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche

Dignität erhält. Dies ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muß, denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allen noch so charakteristisch verschiedenen etwas Allgemeines, Reinmenschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er Alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück; nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden."

Dreiundvierzigster Brief.

Ein den neuern Sprachen durchaus eigenthümliches musikalisches Element ist der Reim. Die griechischen und römischen Versmaße verdanken ihre Mannigfaltigkeit und ihre Anmuth lediglich dem kunstvollen Rhythmus der Silben. Dies erlitt nun in den neuern Sprachen, die aus der lateinischen entstanden sind, eine große Veränderung dadurch, daß die Silben ganz anders, ja oft entgegengesetzt ausgesprochen wurden. Nicht weniger aber fehlte auch der deutschen Sprache und ihren Verwandten die Bestimmtheit des Silbenmaßes. Die Dichter dieser neuen Nationen fühlten diesen Mangel, wenn sie ihren Versen den musikalischen Wohlklang geben wollten. Daher erfanden sie den Reim, d. h.

den Gleichklang der Schlußsilbe oder der beiden Schlußsilben. Vielleicht haben sie denselben auch den Morgenländern abgelernt, in deren Poesie er als ein angenehmes Klangspiel erscheint. So wenig die Alten daher, bei ihrem geregelten und bildungsfähigen Silbenmaß, dieses künstlichen Mittels bedurften, so sehr wurde es den Neuern ein Bedürfniß und in der That eine Bereicherung musikalischen Wohlklangs. Es liegt aber der Reim so tief in dem Wesen der neuen Empfindungsweise und also auch der Poesie, daß es ganz unmöglich ist, ihn von dieser zu trennen. Sehr wahr sagt Grimm, daß uns der Reim eigentlich zeige, wie sich die deutsche Sprache gebildet habe. Er nennt ihn ein Band der Poesie, das nicht allein die Hörer und Sänger des Lieds erfreue, sondern auch die Kraft der Sprache zügele, ihre Reinheit sichere und Kunde von ihrer Bildung auf kommende Geschlechter bringe. „Ungebundene Prosa läßt," fährt er fort, „dem Gedächtniß den Inhalt verhallen, den Organen die wahre Belautung der Worte zweifelhaft werden. Der Reim hat nur schlechte Dichter gezwängt, den wahren gedient ihre Gewalt der Sprache und des Gedankens zu enthüllen."

Ja, in dem Reime selbst liegt oft mehr Empfindung und Gedanke, als durch bloße Prosa ausgedrückt werden könnte. Gleichwie ein überströmendes Gemüth seine unaussprechlichen Gefühle vollständig durch Töne und Melodie auszudrücken vermag, so sagt der Dichter durch den Reim oft Alles, was in seinem Herzen und Sinne lebt. „Denn der Reim ist," sagt Weber in seiner Aesthetik, „seinem innersten Wesen nach musikalischer Art; er ist gleichsam ein Echo in den Tiefen der Seele räthselhaft anklingender, außerweltlicher Erinnerungen, ein geheimnißvolles Stichwort der in sich selbst gesenkten Betrachtung, ein wunderliches Sinnbild unsers sich so oft in Gegensätzen befreundenden, in Vereinigungen sich entzweienden Gefühls; er ist ein Sohn der in's Ueberschwängliche und in's Unmögliche strebenden Empfindung, ein schwärmerisches

Weſen, das der Romantik als reife Frucht vom Baume der Muſen in den Schooß fallen mußte.“ — Und hier ſtoßen wir zuerſt auf den Unterſchied der alten und neuen Poeſie. Jene nämlich iſt ihrer Natur nach plaſtiſch, in ruhiger Einfachheit mehr ſinnlich und objectiv; dieſe muſikaliſch, unruhig, mannigfaltig, mehr geiſtig und ſubjectiv. Dieſe Verſchiedenheit drückt ſich, wie bei der Baukunſt durch den griechiſchen und gothiſchen Stil, ſchon durch die äußere Form, d. h. durch Silbenmaß und Reim, bedeutend aus. Doch hiervon werden wir an ſeiner Stelle ausführlicher reden, vorher aber über die verſchiedenen Dichtungsarten handeln.

Was in früheren Briefen ſchon hier und da von Poeſie geſagt worden, wollen wir nun zuſammenfaſſen, um einen möglichſt vollſtändigen Begriff von ihr zu geben. Wir haben geſehen, daß das innerſte Weſen, der Geiſt jeder Kunſt eigentlich Dichtkunſt ſei, denn die Idee ſelbſt, die jeden Künſtler, ehe er an ſein Werk geht, beſeelt, iſt Dichtung. Darum trägt man auch das Wort „poetiſch“ auf alle äſthetiſchen Verhältniſſe und die äſthetiſche Richtung der Geiſtesthätigkeit im Allgemeinen über, und man muß faſt das fremde Wort „Poeſie“ mit dem deutſchen „Dichtkunſt“ vertauſchen, wenn man von der Dichtung im engern Sinne ſprechen will. Die Poeſie iſt vorzugsweiſe die Kunſt des innern Sinnes; die Sprache iſt zwar ihr Organ, wodurch ſie leiblich ſich offenbart, wodurch das Gedicht eine Exiſtenz gewinnt und in der Zeit ſich erhält; aber die ſprachloſe Poeſie, die das rechte Wort noch ſucht, iſt die urſprüngliche, und wenn auch ein vollendetes Gedicht wie gediegen in beſtimmten Worten erſcheint, in voller Rüſtung gleich der Minerva aus dem Haupte des Jupiters dem Geiſte des Dichters entſpringt: ſo iſt doch das Wort immer nur conventionelles Zeichen des poetiſchen Begriffs. Das Gedicht hat ſein eigentliches wahres Daſein nur im Gemüth, und wir müſſen es in unſerm Gemüth

zum zweiten Male lebendig nachdenken und nachschaffen, wenn es von uns ganz genossen und ganz empfunden werden soll.

Es bleibt also das Gedicht immer der schöne Ausdruck der von der Außenwelt erregten Innenwelt durch bildliche Darstellung im Wort. Selbst in unserm eigenthümlichsten Gefühl ist es doch immer der Eindruck der Außenwelt, den wir in uns verarbeiten. Was aber auch die Seele des Menschen durchbeben und durchzittern mag, die Sprache des Dichters bringt es zum Ausdruck und dieser Ausdruck geschieht auf drei verschiedene Weisen: indem der Dichter entweder ruhig erzählt, oder lebendig erregt seine Gefühle ausspricht, oder Personen handelnd einführt. Da entstehen denn drei Dichtweisen: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen, wie Goethe sagt, können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden. Im älteren griechischen Trauerspiel sehen wir sie gleichfalls alle drei verbunden und erst in einer gewissen Zeitfolge sondern sie sich. So lange der Chor die Hauptperson spielt, zeigt sich Lyrik oben an; wie der Chor mehr Zuschauer wird, treten die Andern hervor, und zuletzt, wo die Handlung sich persönlich und häuslich zusammenzieht, findet man den Chor unbequem und lästig. Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Act, der leidenschaftlich und enthusiastisch ausläuft, kann man lyrisch nennen.

Manche epische Gedichte, wie z. B. die Balladen von Goethe oder Heine, obwohl sie ganz gegenständlich uns ein Bild oder eine Begebenheit vorführen, sind doch der Stimmung nach, die sie erwecken und aus der sie erwuchsen, durch und durch lyrisch, zur musikalischen Darstellung im Gesange auffordernd. Oder ein Mat-

thisson'sches „Mondscheingemälde", das äußerlich blos eine Beschreibung zu sein scheint von dem, was der Dichter im Mondschein sah, ist doch innerlich so musikalisch, daß die Mondscheinbilder unser Gemüth ganz so stimmen, wie der gemüthlich erregte Dichter von solcher Grundstimmung ausging, als er uns die Landschaft im Mondschein zu schildern begann. In der Einheit dieser Stimmung beruht die Einheit des Gemäldes, kommt eine bestimmte Idee zur Darstellung und wird durch diese Darstellung auch im Gemüth empfunden, während eine bloße Beschreibung das Gefühl kalt läßt und nur den Verstand beschäftigt. Da nun, wie schon angedeutet, kein Dichter seine Phantasie schöpferisch walten lassen kann, ohne gemüthlich erregt zu sein, so geht ein lyrischer Grundton auch durch die epische und dramatische und die sogenannte didaktische Poesie. Und wiederum, da in jeder Dichtung das Gefühl und Phantasiegebild sich zu lebendiger Gestalt verdichten muß, so nimmt auch die Lyrik Antheil an der epischen und dramatischen Form.

Indessen ist es doch nöthig, diese Dichtweisen von einander zu unterscheiden, so sehr sie auch in Poesien selbst mit einander vermengt erscheinen. Man bringt dann ein Gedicht in diejenige Klasse, von der es das Meiste an sich hat.

Die ältern Theoretiker haben noch eine vierte Gattung, die lehrende oder didaktische, hinzugethan; allein diese kann nur dann poetisch genannt werden, wenn sie in obigen Formen erscheint. Es ist immer entweder eine Erzählung, Beschreibung, ein begeisterter Ausbruch oder Erguß inniger Empfindung, wohl sogar Handlung, worin sich eine Lehre darthut. So ist z. B. Musarion von Wieland wohl ein Lehrgedicht, aber in Form eines anmuthigen Epos, worin auch Lyrisches und Dramatisches abwechselt. Tiedge's Urania könnte man ein gedanken-lyrisches Gedicht von größerm Umfange nennen, und Nathan der Weise

ist ein wirkliches Drama. Je weniger aber in solchen Gedichten das Bestreben zu lehren und sich in Sentenzen auszusprechen wahrgenommen wird, desto mehr poetischen Gehalt haben sie. Wie ermüden z. B. die Lehrgedichte der ältern deutschen Schriftsteller von Hagedorn, Gleim, selbst von Wieland und Tiedge, und in welcher Frische und Lebendigkeit erhält uns des großen Byron's Harald, der doch so viel Tiefgedachtes und Empfundenes darbietet, und gewiß noch vor fünfzig Jahren ein Lehrgedicht würde genannt worden sein.

Am wenigsten verdient ein Lehrgedicht poetisch genannt zu werden, das wissenschaftliche oder andere prosaische Gegenstände darstellt. Dergleichen haben die Franzosen und auch die Deutschen, z. B. Käſtners Gedicht von den Kometen, Tscharners Regeln von der Wässerung der Aecker, in Versen u. s. w. Doch lassen Sie uns hierüber wiederum Goethe hören. In dem 49. Bande seiner Werke schreibt er also: „Es ist nicht zulässig, daß man zu den drei Dichtarten: der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didaktische hinzufüge. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. — Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen, wie aus dem Leben. Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik, deshalb sie sich bald der einen, bald der andern nähert; aber sie ist, so wie die beschreibende, die schildernde Poesie, immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Aesthetik zwischen Dicht- und Redekunst vorgetragen werden sollte. Der eigene Werth der didaktischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und

Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energiſch vorgetragenen Kunſtwerkes, wird deßhalb keineswegs verkümmert. Von ungereimten Chroniken an, von den Denkverſen der ältern Pädagogen bis zu dem Beſten, was man dahin zählen mag, möge Alles gelten, nur in ſeiner Stellung und gebührenden Würde."

Es beſtehen alſo nur drei Gattungen der Poeſie, deren jede wieder ihre Unterarten hat.

Zur epiſchen oder erzählenden gehören nämlich alle Poeſien, die irgend eine Begebenheit oder auch eine bloße Erſcheinung im Raume entweder erzählen oder beſchreiben, alſo Natur- und Landſchaftsgemälde, Schilderung von Naturerſcheinungen, äſopiſche Fabel, Allegorie, Parabel, Mythe, poetiſche Erzählung, Roman, Novelle, Märchen, Idylle, Romanze, Ballade, Epos oder Heldengedicht.

Lyriſche Gedichte ſind ſolche, in denen der begeiſterte Dichter ſeine Empfindungen und Gedanken ausdrückt. Hierher gehören alle Lieder ernſten und ſcherzhaften Inhalts, geiſtliche und weltliche, verſchiedene Arten von künſtlichem Versbau meiſt ſpielenden und tändelnden Inhalts, als Madrigal, Rondeau, Triolet, Sonett, Ghaſel; dann Elegien, Heroiden, Dithyramben, Hymnen und Oden, zuletzt Poeſien von größerm Umfange, die dann gewöhnlich epiſch und lyriſch zugleich ſind, z. B. die ſogenannten Lehrgedichte und andere in Seſtinen oder Stanzen verfaßte Gedichte; auch Epigramme oder Sinngedichte, Gnomen und poetiſche Epiſteln gehören hierher und ſind gleichfalls epiſch und lyriſch zugleich.

Dramatiſch iſt jede Dichtung, welche anſcheinend eine Handlung vor unſern Augen geſchehen läßt, ſo daß nicht der Dichter, ſondern Statt ſeiner die Perſonen der Handlung ſelbſt reden und handeln. Dahin gehören: Tragödien, Komödien, ſogenannte Schauſpiele, Opern, Singſpiele, und auch wohl bloße Scenen.

Die Lehre von diesen verschiedenen Dichtarten gehört eigentlich in die Poetik, die man, dem beliebten Absonderungssysteme der Wissenschaft gemäß, von der Aesthetik trennt. Allein ich glaube, daß sie durchaus in dieser Wissenschaft nicht wegbleiben dürfe, und da wir durch unsere minder strenge Lehrweise, die mehr vertraute Mittheilung als Unterweisung ist, nicht eben gebunden sind, will ich sie in der Geschichte der poetischen Literatur, wo einzelne Dichter und ihre Werke erwähnt werden, an ihrer Stelle anführen.

Vierundvierzigster Brief.

Auf eine Geschichte der Poesie muß ich selbstverständlich verzichten, d. h. ich beschränke mich darauf Ihnen diese und jene Andeutung ihres Entwicklungsganges zu geben; Sie werden so am leichtesten das Wesen derselben erkennen, wenn Sie sich in die vorzüglichsten Werke vertiefen und über die empfangenen Eindrücke Rechenschaft geben. Die Ahnung eines höheren Lebens, das Uebersinnliche und Ideale in der Menschenbrust that und thut sich noch heut zu Tage auch bei ganz rohen Völkern kund, allein es bleibt bei einzelnen Regungen und der poetische Trieb befriedigt sich in Sagen und religiösen Vorstellungen. Wo uns ein „Volkslied" begegnet, da dürfen wir auf eine schon höher entwickelte Bildungsstufe schließen. Epische und dramatische Poesie erblühen nur dem zu höherem Selbstbewußtsein gelangten Volksgeiste.

Die altindische Poesie hatte schon eine nicht geringe Kultur von Jahrtausenden zur Unterlage. Von hohem Interesse ist es nun, zu sehen, wie sich in ihr Religion, Sitte, Volkscharakter und die Natur des Landes spiegeln. Trotz allen Verirrungen im altindischen Göttercultus, trotz dem fanatischen Büßerthum lag doch von je her im indischen Volksgemüth eine große Milde und

Weichheit, eine Naturſinnigkeit und Innigkeit, die ſich in den zarteſten Empfindungen äußert. Leſen Sie die Sakuntala, ein indiſches Drama in der gelungenen Bearbeitung von Lobedanz. Unnachahmlich ſchön ſind dort die zarteſten Gefühle gemalt, Liebe, Treue, Anhänglichkeit und Frömmigkeit; beſonders iſt es anziehend zu leſen, wie innig vertraut jene unſchuldigen Menſchen mit der Pflanzenwelt lebten. Welche Sorgfalt für ſie, welche heilige Scheu, ſie zu verletzen! Denn ſie ſchien ihnen beſeelt von Liebe und Unſchuld, wie ſie!

„Mit Staunen", ſagt Duſchmanta in dem eben erwähnten indiſchen Drama, „mit Staunen betrachte ich die Frommen und ihren ehrwürdigen Aufenthalt. Wohl geziemt es reinen Geiſtern, von balſamiſcher Luft ſich zu nähren in dem Walde, wo die Bäume des Lebens blühen; ſich zu baden in gelben Bächen, die der goldene Lotosſtaub färbt, und im geheimnißreichen Bade ihre Tugend zu ſtärken; zu ſinnen in Höhlen, deren Kieſel tadelloſe Edelſteine ſind, und ihren Begierden zu gebieten, wenngleich Nymphen von unvergleichlicher Schönheit ſie umgaukeln."

„Du ſiehſt", ſpricht er ferner, „einen frommen Jogi unbeweglich ſtehen und ſein dickes, ſtraubiges Haar halten, die Augen auf die Sonnenſcheibe gerichtet. Sein Leib iſt halb bedeckt mit einem Termitengebäude von Thon; eine Schlangenhaut vertritt die Stelle der prieſterlichen Schnur und gürtet zum Theil ſeine Lenden; viele knotige Pflanzen umwinden und verwunden ſeinen Hals, und ringsum verbergen die Vogelneſter ſeine Schultern. In der Mitte eines ſolchen Haines blüht als ſüßeſte Blume Sakuntala, zart, wie eine friſch aufgeblühte Mallika, welche für die zarten Bäumchen und Pflanzen, die unter ihrer Pflege ſtehen, die Neigung einer Schweſter fühlt. Ein Einſiedlerkleid von geflochtenen Faſern liegt auf ihren Schultern. Die Madhaiwpflanze, ſpricht ſie, iſt meine Schweſter; kann ich wohl

anders, als ihrer pflegen? Der Amrabaum, spricht sie, winkt mit den Fingerspitzen seiner Blätter, uns ein Geheimniß in's Ohr zu sagen. Wie frische Blüthen die Stengel, so schmücken ihre Hände die sorglos herunterhängenden Arme, ihr Busen lebt von tiefen Athemzügen, und ihre gelösten Locken, denen das Band entfiel, faßt eine der lieblichen Hände."

Wie begeistert Goethe von der „Sakuntala" spricht, zeigt sich in den Distichen:

„Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakuntala, dich, und so ist Alles gesagt!"

Unser Herder sagt: „Das einfache Märchen der „Sakuntala" beut in der größten Mannigfaltigkeit eine Reihe von Scenen dar, die von der sanftesten Idyllenanmuth im Hain der Einsiedler zum höchsten Epos eines Paradieses über den Wolken reichen. Mit Blumenketten sind alle Scenen gebunden, jede entspringt aus der Sache selbst, wie ein schönes Gewächs, natürlich. Eine Menge erhabener sowohl als zarter Vorstellungen finden sich hier, die man bei einem Griechen vergebens suchen würde: denn der indische Welt- und Menschengeist selbst hat sie der Gegend, der Nation, dem Dichter eingehaucht." Dem Drama selbst fehlt es, trotz der vorwaltenden Lyrik und zarten Gefühlsmalerei, nicht an dramatischem Leben und spannender Schürzung wie Entwirrung des Knotens, der an einen Ring geknüpft ist, den der König einst der Sakuntala bei seiner Vermählung mit dieser Tochter des Einsiedlerhaines geschenkt, den diese aber verloren hatte.

Das wunderschöne Märchen vom König Nala und der Königstochter Damajanti ist Ihnen vielleicht schon bekannt? Nicht wahr, ein würdige Parallele zur Penelope, diese Damajanti! Ueberhaupt sind in der indischen Poesie die handelnden Charaktere über-

wiegend auf Seite der Frauen, während die Männer nach dem religiösen Hauptdogma von der Abtödtung aller Leidenschaft und dem Streben nach Götterruhe mehr im geduldigen Ertragen der Entbehrung, in gottesfürchtiger Entsagung die Größe suchen. In dieser Abtödtung des Fleisches und der Verachtung aller sinnlichen Genüsse und irdischen Glanzes liegt ein christlicher Zug, ein bedeutsamer Gegensatz zum griechischen Geiste, der das Göttliche nur in seiner Einheit mit der Sinnlichkeit faßt. Doch ich kann Ihnen eine Schrift empfehlen, die Sie auf bequeme Weise in die Hallen indischer Dichtung und Anschauungsweise einführt: „Indische Sagen" von Dr. A. Holtzmann (2 Bde.) worin Sie aus dem großen Heldengedichte Mahabharata das Werthvollste, dann den Rama nach Valmiki, das abgerundetste Epos, in einer vortrefflichen Uebersetzung und Bearbeitung finden, welche durch edle Einfachheit und poetische Frische den Geist des Originals treu abspiegelt, ohne ängstlich nach wörtlicher Uebersetzung zu streben und der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. Ich kann es mir nicht versagen, Ihnen aus dem ersten Theile des Holtzmann'schen Werkes eine charakteristische Probe mitzutheilen:

König Usinara's Mitleid.

Usinara, der König, hielt
Ein Opfer an der Jamuna.
Da kam, von einem Habichte
Verfolgt, in des Königs Schooß
Geflogen eine schüchterne Taube
Und flehte ihn um Hülfe an.

Der Habicht:

Du wirst von allen Königen stets,
O Fürst, gerühmt als pflichtgetreu;
Wie kommt es, daß du dennoch thust,
Was jeder Pflicht zuwider ist?

Beraube mich der Speiſe nicht,
Auf die ich angewieſen bin.
Mich plagt der Hunger, gegen die Pflicht
Nimmſt du mir meine Nahrung weg.

Der König:

Vor dir, du großer Vogel, in Furcht,
Mit zitterndem Leib, zu retten ſich,
Iſt zu mir dieſer Vogel gekommen
Und ſuchet für ſein Leben Schutz.
O Habicht, wie verſtehſt du nicht,
Daß meine Pflicht vor Allem iſt,
Die flüchtige, mir vertrauende Taube
Nicht auszuliefern an den Feind?
Denn wer die Kuh, die Mutter der Welt,
Wer einen Brahmanen erſchlägt,
Und wer den bangen Schützling verläßt,
Die haben Alle gleiche Schuld.

Der Habicht:

Die Speiſe iſt's, die Alles erhält,
Durch Speiſe erwächſt und lebt das Thier.
So ſchwer man eine Sache vermißt,
Man kann doch leben ohne ſie,
Nur wenn man auch die Speiſe vermißt,
So lebt man nicht mehr lange Zeit.
Da ich jetzt meine Speiſe vermiſſe,
So werden bald, o Herr des Land's,
Aus meinem Leibe die Hauche des Lebens
Wegziehen in des Todes Reich.
Bin ich erſt todt, ſo ſtirbt auch bald
Mein Weib und meiner Kinder Schaar.
Indem du eine Taube beſchützeſt,
Schickſt du uns Alle in den Tod.
Iſt eine Pflicht mit andern im Streite,
So iſt ſie keine wahre Pflicht.

Nur wenn nicht andre Pflichten die Pflicht
Aufheben, iſt ſie wirklich Pflicht.
Wenn aber unter einander die Pflichten
Sich ſtreiten, ſo befolge man
Die größ're; drum bedenke, o Fürſt,
Was hier die größere Pflicht erſcheint.

Der König:

Sehr ſchön und weiſe redeſt du,
Und haſt die Pflichten wohl gelernt,
Du biſt vielleicht der König der Vögel,
Suparn, der alle Dinge weiß.
Wie aber meinſt du, daß erlaubt
Den Schützling auszuliefern ſei?
Zu deiner Speiſe, weiſeſter Vogel,
Aus unſerem Vorrath wähle dir.
Nimm Stiere dir, nimm Eber und Hirſch,
Nimm einen Büffel, wenn du willſt,
Und was du ſonſt zur Nahrung begehrſt,
Sag' an, es wird herbeigeſchafft!

Der Habicht:

Ich eſſe weder Ochſen noch Eber,
Noch Hirſche oder andres Wild.
Die mir vom Schöpfer verliehene Speiſe,
Die Taube, Fürſt, die gib heraus!
Denn daß der Habicht Tauben verzehrt,
Das iſt beſtimmt von Ewigkeit.

Der König:

Das ganze Reich der Siwier,
O großer Vogel, geb' ich dir,
Und was du nur zu haben begehrſt,
O Habicht, Alles geb' ich dir,
Nur dieſe Taube gebe ich nicht,
Die Hülfe ſuchend zu mir kam.

Der Habicht:
Uſinara, o Herrſcher der Menſchen,
Wenn du ſo ſehr die Taube liebſt,
So gib von deinem eignen Fleiſch
So viel mir, als die Taube wiegt.

Der König:
O Habicht, billig ſcheinet und gut,
Was jetzo du von mir verlangſt;
Ich werde gern mein eignes Fleiſch
Zumeſſen auf der Waage dir.

Darauf ſchnitt der König ohn' Bedenken
Ein Stück von ſeinem Fleiſche ab,
Und wog es mit der Taube; da war
Die Taube ſchwerer als das Fleiſch.
Und wieder ſchnitt Uſinara ſich
Mehr Fleiſch noch aus dem Leibe heraus,
Doch immer war der Taube Gewicht
Viel größer auf der Waage Maß.
Da ſtieg mit ausgeſchnitt'nem Fleiſch
Der König auf die Waage ſelbſt.

Der Habicht:
Indra bin ich, der König des Himmels,
Die Taube iſt des Feuers Gott;
Wir ſind, um deine Tugend zu prüfen,
Hierher gekommen, frommer Fürſt.
Daß du dir von den Gliedern das Fleiſch
Geſchnitten haſt, o Herr des Land's,
Das wird dir unvergänglichen Ruhm
Bereiten in der ganzen Welt.
So lange auf der Erde die Menſchen
Von dir erzählen, Länderherr,
So lange ſei im Himmel dir
Mit Ruhm ein Wohnplatz eingeräumt.

So ſprechend zu dem König ſtieg
Zum Himmel wieder Indra auf.
Den Himmel hatte Uſinara ſich
Durch ſeine Tugend ſelbſt verdient.
Der pflichtgetreue König ſtieg
Zur Götterwohnung leuchtend auf.

— — —

Kräftiger geſtaltete ſich die perſiſche Poeſie, weil dieſes Volk ſelbſt in Kriegen ſeine Kraft übte und heiterer in's Leben ſchaute. Die geiſtreiche Poeſie der Perſer mögen Sie aus Goethe's weſtöſtlichem Divan kennen lernen, welches Buch eine Sammlung lyriſcher, den Perſern nachgebildeter Gedichte iſt. Es wird Ihnen unendliches Vergnügen gewähren, in eine Welt verſetzt zu werden, die gewöhnlichen Leſern noch immer ganz fremd iſt, weil ſie nur in kleinen, unſcheinbaren Schalen das Poetiſche darreicht.

Neue Liebſchaften.

(Fr. Rückert.)

Zwei gar verſchiedene Schweſtern,
Die liebe ich ſeit geſtern;
Und fraget ihr, wie heißen ſie?
Perſiſch-arabiſche Poeſie.

Neue Liebſchaft blendet immer:
Könnt' ich ſie recht euch malen,
Jede in ihrem eignen Schimmer,
Wie ſie das Herz mir ſtahlen!

Die Perſerin iſt ein geſprächig Kind,
Doch ſpricht ſie nicht mit den Leuten,
Sie läßt ſich am liebſten vom Frühlingswind
Die Räthſel der Blumen deuten.

In ſchöne Gärten zurückgezogen,
In ſüßen Träumen,
Unter ſchattigen Bäumen,
An durchſichtigen Wogen.

Wie die Welle, ſo iſt ihr Sinn,
Des Himmels Wolken ſpiegeln ſich drin,
Wie Quell und Aug' in einander ſpiegeln,
Darüber ſinnt' ſie und möcht' es entſiegeln.

Sie ſchließet ihres Gartens Thor
Der Welt verworrenem Lärmen,
Im Nachtigallen- und Roſenchor
Zu ſchwärmen und ſich zu härmen.

Sie hüllt ſich in ihre Düfte,
In ihrer Farben Gewimmel,
Schwingt übers Leben hinweg und ſeine Grüfte
Sich graden Flug's aus ihrem Garten zum Himmel.

Die bräunliche Araberin,
Mit muthigem Blick, mit feurigem Sinn,
Getragen von Roſſes Brauſen,
Stürzt freudeſchauernd ſich in des Lebens Grauſen.

Die iſt überall dabei,
Wo Zeltpfähle man abbricht und ſteckt,
Bei feindlicher Stämme Kriegsgeſchrei,
Und wo Karavanen der Räuber ſchreckt.

Wo die Flamme gaſtlich lodert,
Die zu ſich den Wandrer fodert;
Unter Bettlern, unter Fürſten,
Unter Lieb'- und Rachedürſten;

In den durſtigen Wüſten,
Wo Löwe lechzt und Schlange ziſcht,
Wo ſich Kameel an der Tränk' erfriſcht,
Sein Junges an den Brüſten;

In Zelten und in Städten,
Auf Märkten und auf Fluren:
Es treibt sie, jede Stelle zu betreten,
Dem Leben nachzugehn auf allen Spuren.

Nur eine Stimm' im vollen Chor
Ist ihr der Liebe Gekose,
Ihr in des Lebens reichem Flor
Nur eine Blume die Rose.

Sie nennt aller Geschlechter Samen
Bei eignen Namen, wie ihre Kinder,
Sie ruft ihr Kameel mit hundert Namen
Und den Löwen nicht mit minder.

An sinnlicher Fülle der Griechin gleich,
Doch an Empfindung wärmer,
An Kraft und Ausdruck noch einmal so reich,
Und nur an Maß und Besonnenheit ärmer.

Hier erzeugte sich auch das phantastische Märchen, das über alle Grenzen der Natur und Wahrscheinlichkeit sich Zwerge und Riesen, Feen und Zauberer und ein ganz eigenes Leben voll Wunder schuf und so unbekümmert um das Treiben der Welt und um die arme Erde in überirdischen Regionen Pracht und Wonne träumt. Diese Märchen verbreiteten sich bald nach Arabien, wo sie auf den langen Reisen den Karavanen in den Sandwüsten die Zeit verkürzten und dem Unmuth steuerten und Blumen auf die gras-, baum- und quellenlose Steppe streuten. Die Tausend und eine Nacht haben Ihnen schon als Kind so manches duftende Märchenröslein dargeboten, daß ich Ihnen nicht erst lange von dem süßen Zauber dieser Art Poesie zu reden brauche. Von Hammer und Rückert haben uns davon den innersten Kern in Uebersetzungen und Nachbildungen gegeben. Aber eine Auswahl ist

allerdings vonnöthen, da manche jener orientalischen Märchen zu sehr dem Sinnesgenuß und der Goldsucht fröhnen. Sittlich reiner, keuscher, gemüthstiefer sind unsere deutschen Volksmärchen. Ich empfehle Ihnen Hauffs Märchenalmanach und der Gebrüder Grimm Haus- und Kindermärchen; von beiden Werken, die in keiner gebildeten Jungfrau Büchersammlung fehlen sollten, versäumen Sie nicht, die Vorreden zu lesen.

Sie werden sich um so eifriger in diese Märchenwelt vertiefen, wenn ich Ihnen sage, daß in ihr der alte Naturmythus der Völker sich bewußt oder unbewußt fortsetzt, daß, so lose und willkürlich die Phantasie auch mit ihren Gebilden umspringt und so Manches sie in's Ungeheure übertreibt, doch hinter diesem phantastischen Spiel ein gedankenvoller Ernst steckt, daß im echten Volksmärchen ein Schatz von Poesie verborgen liegt, den freilich nur poetische Gemüther zu heben verstehen, denen auch das Wunder Wahrheit und Wirklichkeit hat, weil sie das Ideale fühlen und empfinden. Die Märchenerzähler waren ja eigentlich solche liebe und gemüthliche Menschen, die inmitten einer drängenden und beengenden Sorgen- und Kummerwelt mit ihren Empfindungen in unsichtbaren Reichen schwebten, dort sich Bilder schufen, die sie dann ihren Lebensgenossen zeigten, um sie gleichfalls, wenn auch nur in den Erzählungsstunden, Jammer und Plage vergessen zu machen. Nur dem gedankenlosen Materialisten oder Weltkinde, dessen Auge nicht weiter reicht, als die nach dem Stück Brot ausgestreckte Hand, oder dem allzunüchternen Verstandsmenschen kommt dieses Treiben närrisch vor. Sie fragen überall, wenn sie eine Geschichte hören: Ist sie auch wahr? und an Wunder glauben sie nicht. Ueber die größten Wunder, die täglich in der Natur vor unsern Augen geschehen, haben sie nie nachgedacht, Geist und Herz klebt nur an der wirklichen Erscheinung; daß die Entstehung der Dinge selbst ein Wunder sei, ist ihnen nie ein-

gefallen. Aber der Dichter mit seiner ahnenden Seele sieht das Alles, und weil er sich's nicht erklären kann, so sucht er es in seine Empfindung aufzunehmen und es entsteht in ihm ein seliges Gefühl, in welchem ihn die Phantasie immer mehr hinein in das Unbegreifliche führt, bis er sich seine eigene Natur nach eigenen Gesetzen schafft, in der ein Strohhalm und eine Nußschale Zwiesprache halten und zu handelnden Personen werden. Das lästige Gesetz der Schwere ist aufgehoben, in Siebenmeilenstiefeln fliegt der Wanderer durch die Länder, und der Zauberstab verwandelt den Fels in einen Goldberg. Leser und Hörer werden selber von dem Zauber ergriffen, daß sie die gemeine Wirklichkeit vergessen und, wenn auch nur auf Momente, an die Realität der unsichtbaren Kräfte glauben, die über der Materie walten und sich nach Belieben verändern. Ein wahres Märchen verstattet keine Nutzanwendung wie die Fabel, keine prosaische Erklärung, es ist durch und durch ideal, die Phantasie herrscht unumschränkt, andere Gesetze gelten in ihrem Reich, als in der wirklichen Welt, die an Raum und Zeit gebunden ist, es hat keine andere Wirkung und keinen andern Zweck, als heitere Stimmung mitzutheilen, ohne eben leibliche Nahrung oder sinnliche Erquickung darzureichen, so wie man Kindern Geschichten erzählt, auf daß sie Hunger, Spiel und andern Kummer vergessen, der sie zum Weinen gebracht.

Fünfundvierzigster Brief.

Wie das Volk Israel im strengsten Abschluß vor allen übrigen Völkern seine ihm gewordene hohe Aufgabe zu verwirklichen hatte, wie es Gut und Blut daran setzte, seinen Jehova-Glauben

und die daraus erwachsene Sitte zu retten, zu erhalten und wieder zu gewinnen, trotz aller Rückfälle zum Heidenthum und aller sinnlich-reizenden Verlockungen der heidnischen Culte: so steht auch die hebräische Poesie einzig da als eine vom Jehova-Glauben ganz durchdrungene, heilige und nach Heiligung ringende. Wir finden bei ihr nicht die phantastische Märchenwelt der Perser und Araber, schimmernd und glänzend, Reichthum und Genuß, Ehre und Macht als das Wünschenswertheste verherrlichend, nicht die barocken ausschweifenden Formen der indischen Poesie, welche das Göttliche wohl sucht, aber in zahllosen Götterbildern es verliert und in dumpfem Hinbrüten, in Vernichtung der menschlichen Persönlichkeit das Ziel des Lebens erkennt, — auch nicht die schöne Einheit von Geist und Materie der griechischen Poesie mit ihrer plastischen Anschaulichkeit und heiteren Lebenslust, die freilich auch das Unsittliche in schöne Formen kleidet, sondern wir finden einen vorherrschenden Zug des sittlichen Ernstes, wie er aus einem gotterfüllten Gemüthe entspringt, das in der Erfüllung der Gebote des einigen wahren Gottes das Ziel alles menschlichen Lebens und Strebens erkennt, eine überwiegende Beziehung aller natürlichen Dinge auf den über- und außerweltlichen Gott als ihren Schöpfer und Herrn, die es zu keiner Naturseligkeit, zu keinem Verherrlichen weltlicher Macht und Größe kommen läßt, freilich auch menschliche Thatkraft und Charaktergröße nicht zum Gegenstand der Darstellung machen kann, da Jehova es ist, der in den Nationalhelden Beides, das Wollen und Vollbringen wirkt, der durch seinen Knecht Moses sein Volk aus ägyptischer Sklaverei befreiet, sich an die Spitze des Zuges stellt, allen Gefahren abhilft — der aus dem Munde des Propheten redet und den König Saul, sobald dieser etwas für sich sein und seinen eigenen Willen durchsetzen will, vom Throne stößt. Ein Heldengedicht im engeren Sinne konnten die Hebräer nicht haben, dafür ist ihre ganze Geschichte eine große Epopöe, ein Hel-

dengedicht, das die Thaten des unsichtbaren Königs feiert, wie er straft und segnet und sein Volk wunderbar führt, wie er unter Donner und Blitz auf dem hohen Sinai das Gesetz offenbart, im Kriege die Schlachten lenkt, die Baalspriester sammt ihren Götzen zerschmettert und als der Allmächtige, Heilige und Gerechte sich aller Orten erweist. Die rechten Helden, die „Männer nach dem Herzen Gottes" sind die, welche ihre Persönlichkeit ganz in diesen Geist des Allgemeinen, des durch Priester verwalteten Gottesreiches auflösen, welche ihr Selbstbewußtsein und ihre Nationalität nur in diesem Gottesbewußtsein haben. Hierdurch erhalten die einfachen Gemälde aus dem Leben der Patriarchen, bei aller Natürlichkeit dieser idyllisch naiven Erzählungen, die schon ein Kindesgemüth fesselt, die höhere religiöse Weihe als ein Glied in der Geschichte der Offenbarung, und selbst die beiden Bücher, die am weitesten von der heiligen Geschichte abzuliegen scheinen, das Buch Esther, das die freiere orientalische Erzählung vertritt, und das Buch Tobias, das den Roman repräsentirt, sind keineswegs ohne Beziehung auf das Göttliche, da sie zeigen, wie Jehova auch in fremden Landen bei äußeren Bedrängnissen sich seiner Gläubigen annimmt. Und ebenso hat das kleine idyllische Epos Ruth (eine der lieblichsten Idyllen in den Literaturen aller Zeiten) einen historisch-theokratischen (auf die Gottherrschaft bezüglichen) Hintergrund; denn Ruth, die Moabiterin, die im Zeitalter der Richter nach Judäa einwanderte, ihren Mann verlor, aber von einem ehrenwerthen Verwandten ihres verstorbenen Gatten, dem wohlhabenden Boas zu Bethlehem, geehlicht ward, wurde hierdurch die Urgroßmutter des glorreichen Königs David. Der Charakter der beiden Frauen, der verwittweten Ruth, die sich nicht von ihrer Schwiegermutter Naemi wieder trennen will, wie sie denn schon beim Eintritt in das Land ihres früh verstorbenen Mannes gesprochen: „Dein Volk soll mein Volk, dein Gott mein Gott sein", und der treuen, sorg-

ſamen, frommen Naemi, desgleichen der Charakter des ſchlichten, gottesfürchtigen, eben ſo gerechten als zarten Boas, den nicht die ſinnliche Luſt (Cap. 3), ſondern das reinſte Wohlwollen (Cap. 2) zur Ehe treibt: ſie zeigen genugſam die Würdigkeit dieſer Davidiſchen Ahnen. Die Art, wie ſich Ruth dem Boas näherte, war keineswegs eine zudringliche, ſondern ächt nationale; die Sitte wollte im Aufheben der Decke an den Füßen an die Pflichtehe erinnern, die Abhängigkeit des Weibes ſprach nicht: „Verlobe dich mit mir!" ſondern: „Breite deine Flügel aus über mir!" Es waltet eine heitere Ruhe über der ganzen Erzählung, entſprechend dieſem frommen Familienleben, das wie eine Stimme des Friedens aus der wirren Zeit der Richter uns anſpricht und gleichſam den Beweis liefert, daß, wo ſolch ein Geiſt waltet, auch das Wachsthum des Gottesreiches noch trefflichen Boden hat.

Aus demſelben Grunde, weshalb die Hebräer keine epiſche Poeſie, etwa wie die Griechen in ihren homeriſchen Geſängen, hatten, konnten ſie auch keine dramatiſche haben, denn dieſe iſt die höchſte und letzte Entfaltung jener, indem ſie aus dem politiſchen und ſocialen Selbſtbewußtſein des Volkes ſich entwickelt. Bei den Juden ging aber das Selbſtbewußtſein im Gottesbewußtſein auf und das religiöſe Verhältniß des Volkes zu Jehova erſtreckte ſich bis in die äußerſten Spitzen des bürgerlichen und geſelligen Lebens, das bei der Strenge und dem Ernſt des Cultus und Sittengeſetzes nicht jenes freie, heitere Spiel entfalten konnte, ohne welches kein dramatiſches Spiel auf den Brettern gedeiht.

Deſto reicher quoll der Strom der lyriſchen Poeſie, denn ein von Jehova's Macht und Herrlichkeit, Gnade und Treue erfülltes Gemüth, das auch in allen weltlichen Dingen den Abglanz der Weisheit und Allmacht Gottes ſchauete, hatte den allerreichſten Inhalt, der das Herz trieb, die Fülle ſeiner Empfindung auszuſtrömen in Geſang und Saitenſpiel. Wenn die Religion über-

haupt die Mutter aller Poesie und Kunst, und das Lied wiederum die erste Entfaltung des poetischen Triebes ist: so mußte gerade auf lyrischem Gebiet die hebräische Poesie ihre schönsten Blüthen entfalten. Die Malerei oder Bildhauerkunst konnte den im verborgenen Lichte thronenden König nicht feiern; aber die Musik konnte es, die mit ihren Tönen das Unsichtbare anschaulich zu machen, das Ueberirdische in irdische Materie auszuklingen vermag; das Lied ist aber wiederum die Musik in der Poesie. Die lyrische Dichtkunst konnte — was schon ihr Name sagt — nicht sein ohne die Leyer; sie war ursprünglich mit Musik, ja mit Tanz verbunden (Richter 16, 25; 1. Sam. 18, 7; 2. Sam. 6, 5). Die Geschichte des Volkes Israel mußte den Gesangstrieb stets rege erhalten, denn jede wunderbare Errettung aus Angst und Noth, jeder Sieg, jede Wohlthat, die dem Volke zu Theil ward, wie jedes Unglück, mit welchem Gott sein Volk heimsuchte, mußte dieses zu Gebet und Bitte, Lob und Danksagung entflammen. Historische Lieder (neben Geschlechtsregistern) waren wohl das Erste, das man einer schriftlichen Aufzeichnung werth hielt, und das später den Grundstock für die Geschichtsschreibung bildete. Lesen Sie (Richter 5) das Triumphlied der Deborah und des Barak, — welch ein Schwung, welch energische Begeisterung!

Die Propheten, als Pfleger und Erhalter des geschichtlichen Geistes der Theokratie, waren auch vorzugsweise Pfleger des vaterländischen religiösen Liedes, und wie tief die Begeisterung das Herz der Nation durchdrang, zeigt das Beispiel Sauls, der unwillkürlich in die Prophetengesänge mit einstimmen mußte. Die höchste künstlerische Vollendung und Bedeutung für den Gottesdienst erhielt der Gesang durch David, den Meister auf der Lyra. Der Geist Davidischer Psalmen ergoß sich wie eine Quelle lebendigen Wassers bis in die spätesten Zeiten, obwohl die letzten Psalmen oft nur eine künstliche und blos formelle Nachahmung

zeigen, ohne die Frische und Urkraft der ältern Meister. Der Glaube an Jehova, der Gott und zugleich König des Volkes ist, und wiederum als Schöpfer und Herr der Welt in seiner allumfassenden Erhabenheit geahnt und empfunden wird, bringt sowohl sinnliche Bestimmtheit als ideale Hoheit in diese Oden. Ich erinnere an Psalm 115:

Nicht uns, Jehova, nicht uns, nur Deinem Namen sei Ehre,
Der Gnade, der Treue wegen, die Du an uns gethan!
Laß jetzt die Völker sagen: „Wo ist denn nun ihr Gott?"
Im Himmel ist unser Gott, und was er will, geschieht.
Aber ihre Götzen, von Silber und Gold,
Sind Menschenhände-Werk.
Sie haben einen Mund und reden nicht,
Sie haben Augen und sehen nicht,
Sie haben Ohren und hören nicht,
Sie haben Nasen und riechen nicht,
Sie haben Händ' und greifen nicht,
Sie haben Füß' und gehen nicht,
Nicht murmeln können sie in ihrer Kehle!

Nicht besser sind, die sie gemacht,
Und Alle, die auf sie trau'n!
Du, Israel, trau' auf Gott!
Er ist dir Hülf' und Schild!
Ihr Frommen, hofft auf Gott!
Er ist euch Hülf' und Schild.

Wie erhaben sind die Oden auf Gott, der den Völkern des Erdkreises gebietet! (Ps. 8; 67; auch 104). In solchen Gesängen, in den Nationalhymnen (Ps. 46; 48; 75; 76; 78; 130), in den Oden an siegreiche Könige (Ps. 20; 21; 45; 72; 110), fand das religiöse Nationalbewußtsein des Volkes seinen würdigsten Ausdruck, wie in den Tempelpsalmen (15; 24; 68; 81; 132 ꝛc.) der eigentliche Cultus seine geistige Spitze erreichte. In Zeiten der Noth

und Trübſal blieben dieſe Geſänge ein Quell des Troſtes; es klagte der Einzelne, es klagte das Volk Jehova ſein Leid (vgl. 2. Sam. 1; Pſ. 7; 22; 55; 109 und Pſ. 44; 74; 79), und doch verſchmolz wieder vor demſelben göttlichen Herrn das Individuelle und Nationale (Pſ. 69; 77; 102), denn der Einzelne ſtand und fiel mit dem Ganzen. Jemehr das erhabene Bild des Gottesſtaates im Herzen gottbegeiſterter Männer, namentlich der Propheten, lebendig war, deſto mehr und tiefer mußte auch der Zwieſpalt empfunden werden im Hinblick auf die von ihrer Idee abgefallene Geſchichte Israels, und wie Davidiſche Pſalmen das Höchſte in der Ode, ſo erreichten die Klagelieder eines Jeremias das Ergreifendſte in der Elegie. Selbſt Davids Klagegeſang um Jonathan, ſeinen Jugendfreund, wurde zum Nationallied. Ich laſſe daſſelbe hier in einer freieren (hexametriſchen) Nachbildung folgen:*)

Ach, die Helden ſind todt! Wie ſind die Helden gefallen!
Saget's nicht an zu Gath! Verkündiget's nicht auf den Straßen
Asklons! daß ſich nicht freu'n die Töchter der ſchnöden Philiſter,
Daß nicht hüpfen vor Freud' die unbeſchnittenen Töchter!
Berge Gilboa's! es mög' auf euch nicht regnen noch thauen
Fürderhin mehr, noch reife die Aehre des Feldes zum Opfern!
Denn den Helden daſelbſt iſt ihr Schild zu Boden geſchlagen,
Schild des Königs, als wär' er nimmer mit Oele geheiligt!
Jonathans Bogen und Saulus' Schwert, ſie wandten ſich nimmer
Leer vom Blut der Erſchlagnen zurück und Fette der Starken.
Saul und Jonathan! lieb, holdſelig einander im Leben,
Blieben auch ungetrennt, noch liebend im Tode vereinigt,
Schneller als Adler und tapfrer als Leu'n, ſo waren die Helden.
Töchter Israels! weinet um Saul! Nicht wird er euch fürder
Kleiden im Purpurgewand, nicht ſchmücken mit goldenem Schmucke.
Ach, die Helden ſind todt, gefallen inmitten des Streites,
Jonathan, liebliches Reh, auf deinen Höhen erſchlagen!

*) 2. Sam. 1, 17 ff.

Leid ach! ist mir's um dich, mein Bruder Jonathan, leid mir!
Freud' und Wonne des Lebens bist du mir, Liebster, gewesen,
Und ich hab' dich geliebt weit über die Liebe der Frauen.
Ach, wie sind nun dahin die Streiter! die Helden gefallen!

* * *

Gleich der lyrischen mußte auch die lehrhafte (didaktische) Poesie zu hoher Blüthe kommen, denn die Gottesidee, wie sie das Gemüth des Einzelnen und des Volkes durchdrang, strebte auch nach Verwirklichung und Offenbarung in Spruch und Lehre, in Gottes- und Weltweisheit. Der höher Begabte fühlte sich getrieben, vom Schatz seines Wissens auch dem minder Begabten mitzutheilen, und da er selber sein Wissen lebendig empfand, da seine Erkenntniß in der Begeistrung des Gemüths ihre Wurzel hatte, so mußte auch die Form der Mittheilung den höheren poetischen Charakter schwungvoller Rede an sich tragen. Das Morgenland sondert überhaupt weniger als das Abendland die Erkenntniß in ihrer abstracten Thätigkeit von der Phantasie und Empfindung; daher die Vorliebe für Bild und Gleichniß, für das Symbolische und Allegorische. Wie die lyrische Poesie im Volkslied wurzelt, so die didaktische im Sprüchwort. Nicht in langen Reden, sondern in kurzen prägnanten Sätzen, in Sittensprüchen und Gnomen, wohl auch in Räthseln fand die Weisheit ihren volksthümlichen Ausdruck, dem eine bilderreiche Sprache und ein eigenthümlicher in Parallelzeilen geordneter Rhythmus den eindringlichen musikalisch-poetischen Schwung verlieh. Was wir durch Reim und Assonanz („Land und Leute" — „heute roth, morgen todt") und durch das Metrum erreichen, das erreichte die hebräische Sprache durch diesen Parallelismus versartiger Zeilen, die in ihrer Aehnlichkeit oder ihrem Gegensatz, ihrer Steigerung oder Abschwächung in freierer Weise das Verhältniß von Hebung und Senkung

und gleichsam die rhythmische Bewegung des Gedankens selber darstellten. So bei der lyrischen Poesie, so bei der didaktischen.

Aehnlichkeit:

Lobe den Herrn, meine Seele —
Und was in mir ist, seinen heiligen Namen!
Lobe den Herrn, meine Seele,
Und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat,
Der dir alle deine Sünden vergibet
Und heilet alle deine Gebrechen!
(Ps. 103.)

Ich bin aufgewachsen wie ein Palmbaum im Wasser,
Und wie die Rosenstöcke, so man in Jericho ziehet.
(Sir. 24, 18.)

Oder im Gegensatz:

„Thue nichts Böses, so widerfährt dir nichts Böses."
(Sir. 7, 1.)

Es ist ein trockener Bissen, daran man sich genügen lässet, besser
Denn ein Haus voll Geschlachtetem mit Hader.
(Spr. 17, 1.)

Steigerung:

Herr, wer wird wohnen in Deiner Hütte,
Wer wird bleiben auf Deinem heiligen Berg?
(Ps. 15, 1.)

Abschwächung:

Fürchte den Herrn von ganzem Herzen
Und halte seine Priester in allen Ehren.
(Sir. 7, 31.)

Der Gedanke (in der eigentlichen Bedeutung des Wortes) war in der ganzen hebräischen Poesie so sehr das Ueberwiegende, daß Lyrik und Epik sich überall durchdrangen und eine Gedanken-Poesie sich entwickelte, wie kaum ein anderes Volk eine ähnliche aufzuweisen hat. In der Spruchweisheit haben auch die Araber Großes geleistet, sie ist bei ihnen noch reicher und glänzender, aber bei den Hebräern tiefer und sittlich reiner. Wie David der Meister der Lyra, ward sein königlicher Sohn Salomo der Meister in der Gnomenpoesie, und die später veranstaltete Sammlung der „Sprüche" ward mit des Meisters Namen geziert. Die schöne Zeit eines ruhmvoll erworbenen, von der Achtung und Verehrung aller Nachbarvölker gefeierten Friedens, die mit Salomo für Israel begann, mußte besonders günstig auf das geistige Leben der Nation wirken, und hochbegabte Männer ergaben sich mit Lust dem Nachdenken über das Wesen des natürlichen und menschlichen Lebens. Eines der herrlichsten Denkmäler dieser Zeit und der reinsten Muster didaktischer Poesie für alle Zeiten ist die Schöpfungsgeschichte (1. Mose 1) und die Urgeschichte der Menschheit. Das geoffenbarte Wort von Gott, dem Schöpfer und Regierer der Welt, vom Sündenfall und seinen Folgen — konnte es, auch von ästhetischer Seite betrachtet, vollendeter sich darstellen? Der unfaßbare, ewige unendliche Schöpfer unter dem Bilde eines Werkmeisters, der mit sich zu Rathe geht und in harmonischer Stufenfolge ein Werk an das andere reihet, vorstellig gemacht: kann die Wahrheit einfacher, kindlicher, faßlicher dargestellt werden? Ist hier nicht im kleinsten Rahmen das Bild eines unendlichen Lebensprocesses gemalt, dessen Wahrheit im Wesentlichen von der ganzen seit Jahrtausenden entwickelten Naturforschung bestätigt wird? Der Glaube an Einen Gott brachte auch in die Naturbetrachtung Einheit und Harmonie; wir finden im Buche Hiob und in den Pfal-

men die prachtvollſten und treffendſten Naturſchilderungen, und doch verliert ſich der Sinn nie an die Außenwelt. Ich erinnere Sie an den 104. Pſalm, der (wie auch A. von Humboldt das hervorgehoben) einen Kosmos mit wenigen großartigen Zügen vor unſeren Blicken entfaltet:

„Licht iſt Dein Kleid, das Du anhaſt, Du breiteſt aus den Himmel wie einen Teppich."

„Du wölbeſt es oben mit Waſſer; Du fähreſt auf den Wolken, wie auf einem Wagen, und geheſt auf den Fittigen des Windes,"

„Der Du macheſt Deine Engel zu Winden und Deine Diener zu Feuerflammen ꝛc."

Kann, auch von ſinnlicher Seite betrachtet, treffender, anſchaulicher und ſchöner, — und wiederum von geiſtiger Seite reiner und würdiger, erhabener und gewaltiger Gottes Walten in der Natur gefeiert werden? „Er ſchauet die Berge an, ſo beben ſie, er rühret die Berge an, ſo rauchen ſie!" — welch ein Bild! Je weniger die hebräiſchen Dichter in ſinnlichen Anſchauungen und Phantaſieen ſich verloren, um ſo kräftiger wirkten ihre Bilder, namentlich in prophetiſcher Rede. Auch bei den Propheten finden Sie, wie in den Lehrpſalmen (1; 32; 37; 49; 50; 73; 132) Didaktik und Lyrik in ſchönſtem Bunde; großartige Bilder aus dem Natur- und Menſchenleben, aber nicht, wie ſonſt wohl häufig in der orientaliſchen Dichtkunſt, zur Verhüllung des Gedankens, ſondern zur ſchärferen Markirung deſſelben angewandt. Ueberall wirken Verſtand und Gemüth zuſammen, und die Lehren und Reden überzeugen, erſchüttern, begeiſtern und rühren in einer Weiſe, wie es die kunſtgerechteſten politiſchen Reden eines Cicero oder Demoſthenes kaum vermochten. Die Fabel wird wenig benutzt, da es dieſes Hebels nicht bedurfte, um Moral zu predigen; die durchaus ſittliche Religion brauchte den Geiſt des Geſetzes nur auseinanderzulegen in Sprüchen und Sentenzen, um daſſelbe zu wirklicher Lebensweisheit

zu erheben. Mehr aber neigte ſich der hebräiſche Geiſt zu Parabel und Gleichniß, wozu eigentlich ſchon Jothams Fabel gehörte (Richter 9, 8). Herder bemerkt über dieſe ſchöne Fabel: Sie ward, wie Aeſop und Menenius Agrippa ihre Fabeln machten, über eine lebendige Begebenheit als Lehre an's Volk geſagt, und das iſt der Fabel beſter Urſprung und Zweck. Bäume reden und handeln in ihr, denn Israel lebte damals unter Bäumen in einem Hirten- und Ackerleben. Der jüngſte Sohn eines verdienten Vaters, der von allen ſeinen ermordeten Brüdern allein übrig iſt, tritt auf die Höhe des Berges, erhebt ſeine Stimme und ſpricht zum Volk, das den Unterdrücker ſeines Geſchlechts, den Mörder aller ſeiner Brüder zum König gemacht hat, alſo:

Ihr Männer von Sichem, höret mich,
Und Gott wird auch euch hören!

Es gingen die Bäum' einmal
Zu ſalben einen König über ſich.
Sie kamen zum Oelbaum:
„Sei König über uns!"
Da ſprach zu ihnen der Oelbaum:
„Soll ich aufgeben meinen fetten Saft,
Ob dem mich Götter und Menſchen ehren,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Da ſprachen die Bäume zum Feigenbaum:
„Komm du, ſei unſer König!"
Da ſprach zu ihnen der Feigenbaum:
„Soll ich aufgeben meine Süßigkeit
Und ſchöne Jahresfrucht,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Da ſprachen die Bäume zum Weinſtock:
„Komm du, ſei unſer König!"
Da ſprach zu ihnen der Weinſtock:
„Soll ich aufgeben meinen ſüßen Moſt,

Der Götter und Menſchen fröhlich macht,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Darauf ſprachen alle Bäume zum Dornbuſch:
„Komm du, ſei unſer König!"
Der Dornbuſch ſprach zu den Bäumen:
„Wenn es denn wahr iſt, daß ihr mich
Zu eurem König ſalbt,
So kommt und vertrauet euch meinem Schatten.
Wo aber nicht,
So gehe Feuer vom Dornbuſch aus
Und freſſe die Cedern Libanons!"

In ähnlicher Weiſe ſagt auch der Erlöſer den Phariſäern bittere Wahrheiten; er kleidete gern ſeine Lehre in Parabel und Gleichniß, indem er hierdurch nicht allein dem ſchwächern Verſtande das Geiſtige ſinnlich nahe brachte, ſondern auch (was das Eigenthümliche jeder äſthetiſchen Darſtellung iſt) die äußere Anſchauung zur inneren, den Begriff zum empfundenen Gedanken erhob. Die Parabeln Jeſu ſtehen in ihrer Klarheit und Innigkeit, Einfachheit und doch ſchlagenden Schärfe des Vergleichs einzig da.

Unter den didaktiſchen Schriften des alten Bundes iſt das Buch Hiob das tiefſinnigſte. Warum gerade der fromme Menſch von Schmerz und Unglück heimgeſucht und oft härter geſtraft werde, als der Gottloſe? dieſe Frage führt hier zu den tiefſten religions-philoſophiſchen Problemen, wird aber nicht direct beantwortet, ſondern mit dem Hinweis auf die Natur, deren göttliche Harmonie und Weisheit, deren unerſchöpfliche Fülle von Kräften und Geſtalten das arme Menſchenkind zur Demuth ſtimmen muß, und nur dem Demüthigen gibt Gott Gnade. Mit wahrhaft künſtleriſchem Tacte iſt die dramatiſche Form des Dialogs zu größerer Anſchaulichkeit der Belehrung gewählt; die charakteriſtiſche Scene im Himmel (von Goethe als wirkſames Motiv für ſeinen Prolog zum Fauſt benutzt) leitet dies didaktiſche Schauſpiel ein, und wiederum

bringt Gott selber das Stück zum Schluß, indem er Alles reichlich dem geprüften Hiob zurückerstattet.

Daß auch die weltliche Poesie dem hebräischen Schriftenthum nicht fremd geblieben sei, zeigt das schöne „Lied der Lieder" oder sogenannte „Hohelied Salomo's", das, wenn auch nicht von Salomo selber verfaßt, doch Salomonische Zeit und Anschauung stets im Auge behält. Es ist ein echtes Liebeslied, das aber durchaus nichts Anstößiges hat, wenn man sich in orientalische Weise und Sitte zu versetzen weiß. Warum — fragen Sie — ward denn das Gedicht in den Kanon der heiligen Schrift aufgenommen? Weil das Verhältniß der Gemeinde zu ihrem Herrn und Heiland bereits im Alten Bunde gern unter dem Bilde der Vermählung, der innigsten Lebens- und Liebesgemeinschaft vorgestellt wurde, weßhalb man auch christlicher Seits nichts versäumte, den Bräutigam auf Christum, die Braut auf die Kirche zu deuten. Gerade die Aufnahme dieses Gedichtes in den Kanon und die Deutung, welche man ihm gab, beweist, wie sehr der Schwerpunkt der hebräischen Literatur im Religiösen beruht.

In dem nächsten Briefe gehen wir zur Poesie der Griechen über; doch ehe Sie ihn erhalten, lesen Sie wieder recht viel über Geschichte, Mythologie und Alterthümer dieses Volkes. Etwa des jungen Anacharsis Reisen, da haben Sie Alles beisammen und der Eintritt in die schöne Griechenwelt wird Ihnen leichter. Für die Kenntniß des Mythologischen empfehle ich Ihnen: „Briefe an ein junges Mädchen über die griechische und römische Mythologie", von Wilhelmine Hildebrandt (Querfurt); auch Nösselt's Mythologie. Ein neueres durchaus populär gehaltenes Werk von Jak. v. Falk: „Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums", sei als bildende Lectüre in Familienkreisen hier gleichfalls genannt.

Sechsundvierzigster Brief.

Sie haben die Reisen des jungen Anacharsis wirklich vorgenommen und sind ermüdet mit dem jungen Scythen durch das Wunderland gewandert, das recht eigentlich die Heimath der Schönheit war und in Tempeln und Säulen und in Bildern und Liedern sie unvergänglich verherrlicht hat. Ja, man muß das Volk der Griechen ganz kennen, muß mit ihnen nach Troja gezogen sein und mit den Persern gekämpft haben, muß besonders ihr mannigfaltig gestaltetes Land vom Olympos und dem schönen Thale Tempe an bis zum Vorgebirge Sunium und wieder dann den Peloponnes von dem reichen Korinth bis zum mächtigen Sparta und alle die üppigen Inseln des Archipelagus kennen und dann in den Wohnungen, in den Vorhallen, in den innersten Gemächern der Frauen und Mägde und in den Gärten selbst einheimisch sein, um Sinn zu bekommen für die heitere Weise, mit der sie das Leben aufzufassen, zu verschönern und zu genießen wußten.

Wir haben schon, als wir von der Sculptur redeten, erwähnt, welch eine wichtige Stelle die Beschäftigung mit der schönen Kunst bei diesem Volke einnahm. Die Poesie war darunter nicht die letzte. Schon in den ältesten Zeiten gaben Priester Lehren und Orakelsprüche in Versen. Ein Hauptvergnügen des Volkes war, auf dem Markte oder bei Gastmählern dem Rhapsoden*) zuzuhören, wenn er, mit einem Stabe in der Hand (wie unsere Declamatoren mit einer Rolle Papier) den Tact schlagend, alte Sagen und Heldenlieder halb singend, halb sprechend (recitirend) erzählte. In den olympischen Spielen wetteiferten die Dichter gleich den Pferderennern, Kämpfern und Musikern um den Preis.

*) Rhapsode d. h. Sänger mit einem Stabe.

Nicht alle Dichter will ich Ihnen herzählen, auch nicht die gesammte griechische Literatur schildern; es bedarf ja nur einiger Blumen, um in einem empfänglichen Gemüthe das Verlangen zu wecken, den ganzen prächtigen Garten zu sehen.

Zur Zeit, als David seine Psalmen auf dem Berge Zion sang, lebte in Kleinasien auf einer jonischen Insel Homer. Wir haben von ihm zwei große Epopöen. In der Iliade schildert er die Belagerung Troja's und den Zorn des Achilles, der die Eroberung verzögert. Die Schilderung der Schlachten sowohl als der einzelnen Helden, selbst die Einflechtung der Götter in die Handlung ist von ungemeiner Erhabenheit, Mannigfaltigkeit und Anmuth. Kein Dichter wußte wie er mit solcher Stärke die Leidenschaften darzustellen und die Zuhörer so durch Schrecken, Mitleid und innige Rührung zu ergreifen. Dabei herrscht die höchste Sittlichkeit, und mit Recht sagt Horaz von ihm:

Was schön, was schändlich und was nützlich ist,
Was nicht, das hat der alte Barde uns gar viel
Lebendiger und kräftiger erklärt,
Als alle unsere Schulphilosophie.

Doch wir verweilen nicht bei dem Meisterwerke, weil es Ihnen und jedem weiblichen Sinne schwer werden würde, mitten unter den Gemälden von Kriegsscenen das Schöne und Poetische herauszufinden und es Sie leicht von der griechischen Literatur abschrecken dürfte, wenn Sie damit anfingen. Dagegen will ich Ihnen die Odyssee empfehlen, die, ihres Inhalts und ihres Charakters wegen, menschlich anziehender ist. Es fehlen zwar auch in der Iliade keineswegs Darstellungen edler Weiblichkeit (ich nenne nur Andromache, Hektors Gemahlin, und so haben unzählige Züge von sanftern Tugenden an Männern und Frauen unaussprechliche Anmuth); allein die Hauptsache ist dort denn doch

mehr kriegerisch als friedlich, mehr kräftig als zart, mehr leidenschaftliche Bewegung als behagliche Ruhe, mehr Rohheit als zarter Sinn. In der Odyssee wird der schlaue und tapfere Odysseus (Vergil nennt ihn Ulysses) dargestellt, wie er sich nach zwanzigjähriger Entfernung nach seiner Heimath, seiner geliebten Gemahlin Penelope und seinem Sohne Telemach sehnt und dennoch erst nach langen Kämpfen und Stürmen sein Ithaka erreicht.

Den Inhalt bilden demnach Reiseabenteuer zu Meer und Land und Schilderung des häuslichen Lebens der alten Welt. Anziehend sowohl für Geist und Herz ist das Gedicht, weil es einen berühmten, aber vom Unglück verfolgten, standhaft ausdauernden Mann, der auch Gatte und Vater ist, schildert. Dabei ist er frei von schwächlicher Empfindelei; mit dem höchsten Lebensmuth erträgt der Held seine Leiden und kämpft unermüdet an gegen Menschen und Götter und gegen das unbezwingliche Schicksal. Alle Glücklichen ferner, die der Dichter schildert, sind es durch häuslichen Genuß, alle Unglücklichen durch Verkümmerung des häuslichen Friedens. Die Sehnsucht der getrennten Gatten zu einander ist ergreifend und höchst rührend geschildert. Vergebens sucht den Odysseus die Göttin Kalypso auf ihrer Insel zu fesseln.

„Aber Odysseus,
Sehnsuchtsvoll nur den Rauch von fern aufsteigen zu sehen
Seines Land's, zu sterben begehrt er!"

Wie zart und fein sind dann die weiblichen Charaktere gehalten! Penelope, die treue Gattin, die sorgsame Hausfrau, welchen Anstand behauptet sie und welche Sittlichkeit bezeichnet alle ihre Handlungen, Worte und Geberden, so daß sie noch bis auf unsere Tage das Ideal einer würdigen Hausfrau, einer sorgsamen Mutter und einer zärtlichen Gattin ist!

„Eilend stieg sie herab die erhabenen Stufen der Wohnung:
Nicht sie allein; ihr folgten sogleich zwo dienende Jungfrau'n.
Als sie nunmehr die Freier erreicht, die Edle der Weiber,
Stand sie dort an der Pforte des schöngewölbeten Saales,
Hingesenkt vor die Augen des Hauptschmucks schimmernde Schleier,
Und an den Seiten ihr stand in Sittsamkeit jede der Jungfrau'n."

Den liebenswürdigsten Charakter eines naiven, anmuthigen und heitern Mädchens haben wir in der Königstochter Nausikaa. Es ist von keinem Dichter je mit so ungekünstelten und feinen Zügen so viel Anmuth und Wahrheit dargestellt worden.

Homer bezeichnet sie einfach als schön, im Gegensatz zu neuern Romandichtern, die beinahe jedes Glied, jeden Zug vom Haupt bis zum Scheitel herab malen, obwohl sie von aller Welt längst hätten hören können, daß solche Malereien langweilen und gewöhnlich überschlagen werden; unser Rhapsode weiß, daß das Schöne nicht im Einzelnen liege, sondern nur der Gesammtausdruck aller harmonisch verbundenen Theile anziehe und vergnüge. Darum sagt er nichts weiter, als:

„Dort in die prangende Kammer der Jungfrau eilte die Göttin,
Wo Nausikaa schlief, an Wuchs und reizender Bildung
Einer Unsterblichen gleich, des hohen Alkinoos Tochter.
Auch zwo dienende Mägde, geschmückt mit der Grazien Anmuth,
Ruhten an jeglicher Pfost'!"

Wir müssen voll Rührung lächeln und fühlen uns zugleich mächtig zu ihr hingezogen, wenn sie mit dem liebenswürdigsten Ernste von der Wichtigkeit ihrer kleinen häuslichen Geschäfte und ihrer eigenen Person redet.

„Väterchen, lässest du nicht ein Lastgeschirr mir bespannen,
Hochgebaut, starkrädrig, damit ich die köstliche Kleidung
Führ', an dem Strom zu waschen, die mir so schmutzig umherliegt?
Auch dir selber geziemt es, der stets mit den Edelsten umgeht,

Da zu ſitzen im Rathe geſchmückt mit reinen Gewanden.
Und fünf Söhne zugleich ſind dir im Palaſte geboren,
Zween von ihnen vermählt und drei in der Blüthe der Jugend.
Dieſe wollen beſtändig in neugewaſchener Kleidung
Gehen zum Reigentanz; und es kommt doch Alles auf mich an."

Mit welcher Anmuth und Würde iſt dann die häusliche Arbeit, hier das Waſchen der Gewande geſchildert. Und wirklich beruht auf dem Fleiße und der Geſchicklichkeit in dieſen Geſchäften großen Theils das häusliche Wohlbehagen. In alten und mittlern Zeiten haben ſich Königstöchter denſelben unterzogen und ſind deswegen weit höher geachtet geweſen, als die heutigen Morgenländerinnen, die in trägem Müßiggange ihre Tage verleben.

„Aber, nachdem ſie des Stroms anmuthiges Ufer erreichet,
Wo man gehöhlt Waſchgruben mit rinnender Fluth, die beſtändig
Klar durchhin ſich ergoß, die ſchmutzigſten Flecken zu ſäubern;
Dort nun ſpannten ſie eilig die Maulthier' ab von dem Wagen.
Jene trieben ſie drauf an des wirbelnden Stromes Gewäſſer,
Daß ſie im lieblichen Graſe ſich weideten; ſelbſt vom Geſchirr dann
Trugen ſie alle Gewand' in die dunkle Fluth der Behälter,
Stampften ſie ſchnell mit den Füßen und eiferten unter einander.
Aber nachdem ſie gewaſchen und jeglichen Flecken gereinigt,
Breiteten ſie die Gewand' am Ufer des Meers nach der Ordnung.
Wo den kieſigen Bord am reinſten geſpült das Gewäſſer."

Und nun nach vollendetem Tagewerke — welch' heiteres, munteres und fröhliches Mädchenleben! Nicht daheim ſitzend, das Köpfchen in die hohle Hand gelegt und über flache Romane nachſinnend oder auch Thränen vergießend, eine welſche Arie beim Clavier abſingend oder, wenn's hoch kommt, im Kreiſe von Frauen und Mädchen Kaffee oder Thee ſchlürfend, die Neuigkeiten der Stadt beſprechend und die Moden, und am Ende in die Nacht hinein mit lächerlichem Ernſt ſtillſchweigend Karten ſpielend! Wie ganz anders Nauſikaa mit ihren Geſpielinnen!

„Jetzo, vom Bad' erfrischt und gesalbt mit geschmeidigem Oele,
Nahmen sie fröhlich das Mal am grünenden Ufer des Stromes,
Harrend, bis ihre Gewand' am Strahl der Sonne getrocknet.
Als sie nunmehr der Kost sich gelabt, die Mägd' und sie selber,
Spieleten sie mit dem Balle, vom Haupt die Schleier sich nehmend.
Aber die blühende Fürstin Nausikaa hub den Gesang an.
So wie Artemis stolz einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos' Höh'n und das Waldgebirg' Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Auch begleitende Nymphen, Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche, spielen umher; und herzlich freuet sich Leto;
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz;
Leicht auch wird sie im Haufen erkannt; doch schön sind sie alle:
Also schien vor den Mädchen an Reiz die erhabene Jungfrau."

Ueberall zeigt uns der Dichter seine Geschöpfe plastisch, d. h. in festen Umrissen der Form und gegenständlichen Handlung, so daß man beinahe aus jedem Verse eine Statue bilden könnte. Ebenso plastisch ist auch das Pathos (d. h. die Empfindung) geschildert. Nicht wie bei den Neuern tiefe, gleichsam mit Farben aufgetragene, vielseitige Entfaltung des menschlichen Gemüths, des inneren Lebens, wo jede Regung des Herzens bis in's Einzelne zergliedert wird, sondern schlichter, einfacher, aber natürlicher Erguß kräftiger und gesunder Empfindung, die sich in der Handlung ausprägt. So in dieser Gesinnung sagt Nausikaa dem Manne Lebewohl, den sie sich heimlich zum Gatten gewünscht hatte.

„Und Nausikaa jetzt, mit göttlicher Schöne geschmücket,
Stand dort neben der Pforte des schön gewölbeten Saales,
Mit anstaunendem Blick Odysseus lange betrachtend;
Und sie begann zu jenem, und sprach die geflügelten Worte:
Freude dir, Gast! doch daß du hinfort auch im Lande der Väter
Meiner gedenkst, da du mir zuerst dein Leben verdankest!"

Wenn man die Dichtungen der Alten aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, so wird man auch Sittlichkeit bei ihnen nicht

vermiſſen; aber ſie treiben dieſelbe nie bis zur affectirten Sprödigkeit und Ziererei. Hingegen ſind Züge der zarteſten Humanität allenthalben bei ihnen anzutreffen. Doch machen die Perſonen davon nicht viel Weſen und darum verfehlen ſie eben mit ihrem einfachen Ausdrucke nie, das Herz auf's Innigſte zu ergreifen und zu rühren. Seiner liebenswürdigen Wohlthäterin dankt Odyſſeus alſo:

„Ihr antwortete drauf der erfindungsreiche Odyſſeus:
Edle Nauſikaa du, des erhabnen Alkinoos Tochter,
Alſo gewähre mir Zeus, der donnernde Gatte der Here,
Hin zu kommen nach Hauſ' und der Heimkehr Tag zu erblicken!
Stets dann werd' ich auch dort wie der Göttin eine dich anfleh'n,
Jeglichen Tag, weil du das Leben mir retteteſt, Jungfrau!"

Ein neuerer Dichter hätte dieſe Scene ſchwerlich ohne irgend welche ſentimentale Beimiſchung gelaſſen.

Eine beſondere Eigenthümlichkeit aber der Griechen iſt es, daß ſie meiſt objectiv bleiben, d. h. ſie ſchildern den Gegenſtand mehr an ſich, ohne ihre eigenen Empfindungen dabei laut werden zu laſſen; oder mit andern Worten, ſie ſtellen mehr die Natur und die Sachen dar, die Neuern mehr die Kunſt und die Perſon. Daher ſo wenig Leſer, beſonders Leſerinnen, der griechiſchen Poeſie Geſchmack abgewinnen, weil man in neuerer Zeit gewohnt iſt, die Gegenſtände im Lichte der Empfindung zu betrachten. Sehen wir z. B. die Sonne untergehen, ſo können wir es nicht laſſen, irgend ein wehmüthiges Gefühl zu äußern oder wohl gar die Gemüthsſtimmung in eine Lebensanſicht zu übertragen: „So ſchwindet Alles! So werden auch wir untergehen! Es iſt nichts Beſtändiges auf Erden!" u. ſ. w. Ebenſo ſtark äußert ſich auch z. B. bei der aufgehenden Sonne unſere freudige Hoffnung und Erwartung; wir begrüßen ſie mit Jubel, als ob zu unſerm Glücke weiter nichts nöthig ſei, als die ſtrahlende Sonne. Die Griechen betrachten ſolch eine Natur-

erscheinung eben nicht anders, als eine Erscheinung, und lassen höchstens durch ein Wort, oft nur im Tone, den freilich nicht Jeder zu bemerken fähig ist, Lust oder Unlust gewahren. Da heißt es nun:

Als aufdämmernd nun Eos mit Rosenfingern emporstieg;

oder:

Helios (die Sonne) drauf erhub sich aus lieblich strahlendem Teiche
Auf zum ehernen Himmel, damit er unsterblichen Göttern
Schien' und sterblichen Menschen auf nahrungssprossender Erde;

oder:

Nieder sank nun die Sonn' und es dunkelten ringsum die Pfade;

oder:

Als die Sonne nunmehr hinsank und das Dunkel heraufzog.

Diese Objectivität der Darstellung ist auch schon in der Schilderung der Nausikaa vorhanden, wo durchaus nur der anschauende Sinn geweckt, nur im leichten, aber bestimmten Umriß und schlicht gezeichnet wird.

Auch von der modernen Liebessehnsucht ist keine Spur bei den alten Griechen, und mir fällt eben ein kleines Gedicht, unbekannt von wem, ein, wo ein solcher Süßling übel wegkommt. Hier ist es:

Während ich Prodiken jüngst zur erwünschtesten Stunde allein fand,
Schlang ich die flehende Hand um das ambrosische Knie.
Rette, so fleht' ich, o rette den Liebenden, welchem nur wenig
Athem und Leben noch blieb, gönn' ihm den fliehenden Rest.
Thränen entfielen ihr, während ich sprach; dann trocknend die Augen
Warf sie mit lieblicher Hand mich zu der Thür hinaus.

Uebrigens soll damit nicht gesagt sein, daß jede subjective Darstellung fehlerhaft sei, oft leiht sie den neuern Dichtungen einen erhöhten Reiz, und ich habe nur des Contrastes halber ein solches Beispiel gewählt.

Ja, es kommt wohl auch manchmal bei den Alten die Empfindung des Dichters zum Vorschein, wie z. B. in der rührenden Stelle der Odyssee, wo Homer seinen Helden endlich heimkehren läßt:

„Also flog der schneidende Kiel durch die Wogen des Meeres,
Tragend den Mann, an Weisheit unsterblichen Göttern vergleichbar,
Welcher vordem so viel herzkränkende Leiden erduldet,
Schlachten umher der Männer und schreckliche Wogen durchstrebend;
Und nun schlief er so ruhig, und all' sein Leiden vergessen."

Oder wie Penelope aus dem Kasten den Bogen ihres geliebten Odysseus holt, wo es heißt:

Nieder saß sie anjetzt und ihn auf die Kniee sich legend,
Weinet sie laut u. s. w.

Doch genug von Homer; Sie müssen, Sie werden die Odyssee selber lesen, und, wie Klopstock von der Tochter sagt, die Gellerts Schriften lese, „im Lesen schöner und liebenswürdiger werden." Ja, in der That, wenn das weibliche Geschlecht sich mit dem Liebreize der Grazien schmücken will, muß es werden, wie die edlen Weiber und Mädchen Homers waren: Andromache, Penelope, Nausikaa u. a. Es sind Wesen, ganz der Natur entsprossen, noch immer bis auf den heutigen Tag Ideale schöner Weiblichkeit. Die homerischen Helden, wie sie nicht selten roh und ungeschlachtet erscheinen, mögen wir uns ebendeshalb nicht gerade zurückwünschen; die neuere Zeit hat vollkommnere Männer, aber edlere und liebenswürdigere Frauen als

jene hat sie nicht. Kunst, Wissenschaft, Gewerbe, Handel, Krieg und Staatsgeschäfte wirken unaufhörlich ein auf den Charakter des Mannes, und seine Rohheit kann gemildert, sein Gemüth veredelt werden durch eben die Elemente, die ihn der Natur entfremden; das Weib, das im Hause lebt, muß der Natur getreu bleiben, und es ist den Frauen (die Geschichte und die tägliche Erfahrung lehrt's) schon oft gelungen, das Männergeschlecht, welches in seinem rastlosen Streben ganze Jahrhunderte hindurch der stillen Einfalt eines natürlich-frohen Zustandes entfliehen will, wieder dahin zurückzuführen, wie Schiller sagt:

„Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur."

Treten sie aber heraus aus den Schranken der Natur, dann sind sie nichts, als störende Mißtöne im harmonischen Leben des Menschengeschlechts.

Allein mein Brief wird schon über die Gebühr lang, ich breche ab. Nächstens noch etwas über ein oder zwei Dichter Griechenlands.

Siebenundvierzigster Brief.

Daß Ihnen Homers Odyssee in der Vossischen Uebersetzung schon zu gefallen beginnt, verdanken Sie Ihrem regen Sinne für alles Plastische. Ja, liebes Fräulein, es ist ausgemacht, daß, wer in den Geist der Griechen eindringen will, ein Auge haben muß für griechische Gestalt; dann wird er im Marmor und im Liede die Seele zu finden wissen, dann sieht er,

wie die versteinerte Niobe — in der, wie der Dichter sagt, auch Herz und Leber Felsen ist — dennoch weint.

Nicht mehr beugt sich der Hals, nicht dreht sich der Arm im Gelenke,
Nicht kann gehen der Fuß, auch Herz und Leber sind Felsen, —
Dennoch weint sie —

(Niobe von Voß nach Ovid.)

Wenn Sie auch nicht Griechisch verstehen, fühlen und denken Sie doch griechisch; wahrlich, ich sage Ihnen, es hat große Gelehrte gegeben und gibt noch solche, die auf jedes griechische Wort den rechten Accent zu setzen verstehen, die den Homer auswendig gelernt haben — und doch des griechischen Geistes „nicht einen Hauch" verspürt haben.

Schade, daß die lyrischen Dichter dieses großen Volkes, die auch die zarteren Empfindungen des menschlichen Herzens zu schildern wußten, größtentheils verloren gegangen sind. Der gefeierteste darunter ist wohl Pindar, der in dem kühnsten Fluge der Begeisterung die Wettkämpfe der olympischen Spiele besang. Sehr beliebt war Anakreon, der anmuthige Sänger des Weins und der Liebe. Auch an Dichterinnen fehlt es den Griechen nicht: Sie selbst hörten gewiß schon den Namen der Sappho, von der noch zwei Oden vorhanden sind. Diese und viele andere Lyriker, die immer auch zugleich Tonkünstler waren, haben die schönen Silbenmaße erfunden, die wir noch jetzt bewundern und sogar im Deutschen glücklich nachahmen.

Freilich fehlt unserer Sprache mit ihren vielen Consonanten, Zischlauten, tonlosen e das Volle, Kräftige, Tönende der griechischen und lateinischen Sprache, und wenn unsere Dichter auch die antiken Versmaße nachbilden, so können sie doch nicht das Musikalische, das im antiken Rhythmus liegt, wiedergeben. Darum kommen uns viele Uebertragungen namentlich der lyrischen Gedichte der Alten etwas trocken vor, denn unsere moderne Lyrik ist wesent-

lich auf den Reim gestellt; darum hat man — und nicht ganz ohne Glück — versucht, unsere neueren Maße mit Anwendung des Reimes bei Uebertragung der alten Classiker zur Anwendung zu bringen. Wie so viel stärker gleich das musikalische Element der antiken Lyrik hervortritt, wenn die Uebertragung in dieser Weise geschieht, hat u. A. Heinrich Stadelmann in einem kleinen Werkchen*) gezeigt, worin er einige der schönsten Lieder und Oden von Anakreon, Sappho, Horaz ꝛc. in freier Nachbildung ins Deutsche übertragen hat, so, daß sich diese alten Gedichte fast wie deutsche Originale lesen. Ich will Ihnen zur Probe nur ein Liedchen der Sappho mittheilen:

Liebespein.

Nein, süße Mutter,
Ich kann nicht weben —
Ach, Herz und Finger
Vor Liebe beben!

Der schöne Knabe
Läßt mir nicht Ruh' —
O Aphrodite,
Wie schlimm bist du!

Wie anmuthig und klangvoll übrigens auch ohne Reim Anakreons und Sappho's Lieder tönen, können Sie aus dem lieblichen, von Goethe meisterhaft wiedergegebenen kleinen Gedichte „an die Cicade" (von Anakreon) ersehen:

Selig bist du, liebe Kleine,
Die du, auf der Bäume Zweigen
Von geringem Trank begeistert,
Singend, wie ein König lebest!

*) Aus Tibur und Teos. Eine Auswahl lyrischer Gedichte ꝛc. in deutscher Nachdichtung von H. Stadelmann.

Dir gehöret eigen Alles,
Was du auf den Feldern ſieheſt,
Alles, was die Stunden bringen;
Lebeſt unter Ackersleuten,
Ihre Freundin, unbeſchädigt,
Du, den Sterblichen Verehrte,
Süßen Frühlings ſüßer Bote!
Ja, dich lieben alle Muſen,
Phöbus ſelber muß dich lieben,
Gaben dir die Silberſtimme;
Dich ergreifet nie das Alter,
Weiſe, Zarte, Dichterfreundin,
Ohne Fleiſch und Blut Geborne,
Leidenloſe Erdentochter,
Faſt den Göttern zu vergleichen!

Und um in den Geiſt der alten Poeſie einzudringen, bleibt jedenfalls die an das Original ſich möglichſt nahe anſchließende Ueberſetzung vorzuziehen, vorausgeſetzt, daß ſie poetiſches Leben hat. So die Oden des Horaz in der Ueberſetzung von Bacmeiſter.

Eine eigene Art lyriſcher Gedichte waren die Elegieen, eigentlich aus Hexametern und Pentametern beſtehende Verſe, worin ſanftere Gemüthsbewegungen herrſchten als in der Ode. Erſt bei den Römern und in neueren Zeiten miſchte ſich in die Elegieen Schwermuth und wehmüthige Erinnerung. Als einen der vorzüglichſten Elegieendichter rühmt man den Mimnermus und ſeinen Freund Solon, den Geſetzgeber und Weiſen Athens. Letzterer hat ſogar die Geſetze für ſeine Vaterſtadt in Verſen geſchrieben. Einige Bruchſtücke von ihm ſind Zeuge ſeiner Weisheit und Staatsklugheit, ſeiner edlen Denkungsart, ſeiner Vaterlandsliebe und auch ſeiner lebensfriſchen und lebensmuthigen Geſinnung. Hier ſind ſie:

„Ich ertheilte dem Volke, ſo viel an Macht ihm gebühret,
Nicht zu viel der Ehr' gab ich, zu wenig ihm nicht.

Aber die Einfluß hatten, und die hochragten durch Reichthum,
Denen sollte mir auch nimmer zu nahe geschehn.
Und ich stand und deckte mit mächtigem Schilde die beiden,
Keinem Theile ich gönnt' über das Rechte den Sieg."

Allein er mußte doch bald erfahren, wie wenig zufrieden man von beiden Seiten mit seinen Gesetzen war, und darum sang er:

„In dem schwierigen Werk Allen gefallen ist schwer."

Nachdem er auf der Insel Cyprus die Stadt Soli erbaut hatte, verließ er sie und nahm Abschied von deren König Philokrypus mit folgenden Versen:

„Und nun mögest du lange der Solier fürstlicher Herrscher
Glücklich bewohnen die Stadt, glücklich die Söhne nach dir!
Aber mich führe auf hurtigem Schiff von kundbarem Eiland
Venus im Veilchenkranz ohne Gefährte zurück.
Ob dem Baue der Stadt verleihe sie Kunst mir und Rückkehr
In das heimische Land, kränze mit Ehre mein Haupt."

Bis in sein hohes Alter behielt er heiteren Muth und Liebe zu den Wissenschaften.

„Lernend, ohn' Unterlaß", (singt er)„schreit ich im Alter voran."

Und als Mimnermus folgendes Distichon sang:

„Laß mich bei frischem Blut und sorgenfrei sechzig erreichen,
Aber, o Parze, dann flugs schneide den Faden mir ab!"

erwiederte er:

„Aendre mir das und singe dafür: mit achtzig, o Parze,
(Immer noch frühe genug) schneide den Faden mir ab."

Welch heiterer Ton, verglichen mit der thränenreichen Weise unserer Elegieendichter, die fast immer mit dem Grabe schließen.

So wie in den ältesten Zeiten bei Homer die Sänger das Mahl würzten, so war das Singen auch in den späteren Zeiten bei den Griechen immerwährend gebräuchlich bei Tische. Ja, es gab eine

eigene Art von kleinen Liedern, die man Skolien nannte und die von den sämmtlichen Gästen aus dem Stegreife gedichtet und gesungen wurden. Jeder Gast stand nämlich dabei auf und sang und hielt dabei in der einen Hand einen Myrthen- oder Lorbeerzweig, in der andern den sogenannten Sangbecher. Diese Skolien enthielten Lob der Gottheit und der Heroen, Aufforderung zur Tugend, Vaterlandsliebe und Tapferkeit und Aufmunterung zum frohen Lebensgenuß. Hier haben Sie eins derselben:

„Schiffer muß vom Land aussehen,
Ob er zwingen wird die Fahrt;
Ist er auf dem Meere draußen,
Heißt es laufen mit dem Strom."

Außer lyrischen Gedichten hatten die Griechen auch alle übrigen Dichtweisen. Mit ungemeiner Wahrheit und Natur sind Theokrits Idyllen geschrieben. Ich theile Ihnen eine mit, damit Sie sehen, wie das schlichte Leben von Schäfern, Landleuten und Fischern geschildert werden müsse, um wahr zu sein.

Der Fischer.

Die Armuth, o Diophantus, ermuntert die Künste, sie allein macht wirksame Menschen. Die unbarmherzige Noth läßt den müden Arbeiter bei seinem Tagewerke nicht ruhn. Kaum hat er in der Nacht den Schlaf gefunden: so verjagen ihn schon die Sorgen, die an seiner Thür warten.

Zween betagte Männer, die auf den Fischfang gingen, schliefen in ihrer Schilfhütte auf einer Streu von trockenem Meergrase, gelagert an eine bemooste Wand. Um sie herum lagen die Werkzeuge ihrer Hantierung: Körbe, Ruthen, Hamen, Netze, Schnüre, Reusen, ihr Zuggarn, allerlei Tauwerk und ein alter Kahn auf Walzen; unter ihrem Kopfe ein Stück von einer Matte, Kleider, Mützen. Dies war ihr ganzer Reichthum, die Frucht ihrer Arbeit.

Sie besaßen weder Topf, noch Herd; Armuth war ihre beständige Gefährtin. Kein Nachbar ringsum. Das Meer wälzte seine Wellen sanft bis an den Fuß ihrer Hütte.

Noch hatte der Wagen des Mondes seinen Weg nicht halb vollendet, als diese Fischer, bereits durch ihr geliebtes Tagwerk geweckt, den Rest des Schlafes unter freundschaftlichem Geschwätze verjagten.

A. Freund! man hat uns betrogen, als man uns gesagt hat, die Nächte würden im Sommer kürzer, wenn Jupiter uns längere Tage schickt. Ich habe wohl tausend Träume gehabt und die Morgenröthe ist noch nicht angebrochen. Irre ich? Oder was hat das zu bedeuten, daß die Nächte länger werden?

B. Beklage dich nicht über den schönen Sommer, o Asphalion! Die Jahreszeit ändert ihren Lauf nicht. Die Unruhe allein hat dich am Schlafe gehindert und dir die Nacht lang gemacht.

A. Kannst du Träume auslegen? Ich habe unvergleichliche gehabt, wovon du auch dein Theil haben sollst. Theilen wir uns doch unsern Fang, warum nicht auch unsere Träume? Ich weiß, daß du es an Verstande mit Jedem aufnehmen kannst, und ein guter Traumdeuter muß den meisten Verstand haben. Ueberdem haben wir ja Muße. Denn was soll man thun, wenn man am Ufer des Meeres auf seinem Schilfe liegt und nicht mehr schlafen kann?

B. Wohlan, erzähle mir dein Nachtgesicht, sage deinem Freunde Alles, was du gesehen hast.

A. Gestern Abends, nach unserer Arbeit auf dem Wasser, und nach der kleinen Abendmahlzeit, die wir hielten (denn, wie du weißt, aßen wir sehr spät und wollten deswegen nicht viel zu uns nehmen), schlief ich ein und sah mich auf einem Felsen. Indem ich hier saß, merkte ich einen Zug Fische; ich schüttelte den betrüglichen Köder an der Angelruthe hin und her, und einer von

den größten biß an. Ein Jagdhund träumt von ſeinem Wildpret, und ich träumte von Fiſchen. Er hing am Angelhaken, ſein Blut floß, die Ruthe bog ſich von der Bewegung, die er machte. Ich ſtreckte die Hand aus, nicht ohne Sorge, wie ich einen ſo großen Fiſch zwingen wollte, der an einem ſo ſchwachen Eiſen hing. Auch dachte ich, er könnte mich ſelber verletzen; aber — ſtichſt du mich, ſo ſollſt du wieder geſtochen werden. Als er nicht abriß, ſo ſtreckte ich die Hand aus und zog ihn ohne Schwierigkeit herauf, und ſiehe da, es war ein goldener Fiſch, über und über von gediegenem Golde! Da fürchtete ich mich, es möchte wohl gar Neptuns Liebling ſein, oder der Schatz unſerer Göttin Amphitrite. Ich zog ihn mit der Schnur auf's Land und löſte ihn behutſam vom Haken ab, damit kein Gold von ſeinen Kiefern am Eiſen hängen bliebe, und ſchwur, daß ich künftig keinen Fuß mehr auf's Meer ſetzen, ſondern auf dem Lande bleiben und mit dem Golde wie ein König leben wollte. Darüber erwachte ich. Bedenke, liebſter Freund, den Schwur, den ich gethan habe. Der Schwur macht mich bange.

B. Fürchte dich nicht! Du haſt nicht geſchworen und haſt auch keinen goldnen Fiſch weder geſehen noch gefangen. Nachtgeſichter ſind ſo wahr, wie die Lügen. Wenn du jetzt, nun du nicht mehr ſchläfſt, ſondern ſo gut wachſt, wie ich, wieder an dem Orte nachſuchen willſt, ſo wirſt du fleiſcherne Fiſche ſuchen müſſen, denn bei dieſem goldnen ſchönen Traume könnten wir alle Beide Hungers ſterben.

Wie durchaus naiv und abſichtslos ſtellt ſich hier das wirkliche Leben einfacher Naturmenſchen dar. Es ſcheint das Poetiſche zu fehlen, weil das Ideale fehlt; allein dieſes liegt in dem Leben voll Handlung und Bewegung, in der treuen Zeichnung, in dem vollendeten, harmoniſchen Ausdruck. Vergleichen Sie hiermit Geß-

ners Idyllen, worin freilich idealisirte Natur vorhanden ist, allein Leben und Handlung mangelt, Wahrheit und Treue; sie sind verfehlte Muster ländlicher Poesie, weil sie eben zu wenig natürlich und zu sentimental gekünstelt sind.

Achtundvierzigster Brief.

Wir kommen jetzt zu der dramatischen Poesie, die auch bei den Griechen ihre größte Vollendung erreichte. Aus Ihrem Anacharsis wird Ihnen das griechische Theater selbst bekannt sein, das von dem unsrigen sehr verschieden war. Das Gebäude selbst war gewöhnlich viel größer als die unsrigen, weil das gesammte Volk einer Stadt, nicht nur etwa die Liebhaber des Schauspiels, wie bei uns, darin versammelt waren. Da von Vorhängen, verwandelbaren Scenen und Decorationen noch nichts erfunden war, mußte die Handlung eines ganzen Stückes in einen und denselben Raum zusammengedrängt werden. Die ersten Anfänge dieser Kunst waren Tänze, die mit Gesang aufgeführt wurden und deren Pausen ein erzählender Schauspieler oder Pantomimiker ausfüllte. Bald gesellte sich zu dem einen Schauspieler noch ein zweiter, und so entstand der Dialog, der nun die Hauptrolle bekam, so daß der Chor die vorige Stelle des Schauspielers, d. h. die Nebenrolle bekam, während der Pausen des Dialogs zu tanzen. Aus dem Dialoge machte bald Aeschylus ganze Scenen und Trauerspiele, worin der Chor entweder rathgebend oder warnend oder bemitleidend mitspielt. Daraus mögen Sie sich erklären, wie uns Neuern die lose aneinanderhängenden Scenen dieses großen Dichters so regellos vorkommen. Allein wir müssen sie nie mit

unſern Dramen vergleichen, wenn wir ſie leſen, ſondern ſie als eine eigene Art von Dichtung betrachten; dann werden wir den gewaltigen Genius, der dieſen Dichter beſeelte, bald gewahren. Er iſt gleichſam ein dramatiſcher Homer, den er ſelbſt als die Quelle, aus der er ſchöpfte, anerkannte. Seine Geſtalten ſind plaſtiſch, aber von lyriſchem Leben durchdrungen. Wie ſchön z. B. iſt ſein Prometheus in Feſſeln! Prometheus, der Titan und Freund des Menſchengeſchlechts, der deshalb, weil er den Menſchen das vom Himmel geraubte Feuer mit allen Künſten, die nur Götter kannten, gab, an einen Felſen geſchmiedet wurde. Der Chor fragt ihn mitleidsvoll um die Urſache ſeiner furchtbaren Strafe. Darauf erwiedert er:

„Glaubt nicht, daß Eigenſinn mich ſchweigen heißt;
Ich zehre mich in dem Gedanken auf,
So grauſam ſchändlich hier gequält zu ſein.
Wem ſonſt als mir verdankt dies neue Reich
Der Götter, was ſie ſind und was ſie haben?
Doch davon ſchweig' ich; denn ihr wißt es ſchon.
Was aber ich den Sterblichen gethan,
Wie ich den Unverſtändigen zuvor
Verſtand gegeben und ſie klug gemacht,
Das höret an; denn das iſt meine Schuld.
Den Menſchen nicht als Vorwurf ſag' ich es;
Nur meiner Gabe Wohlthat darzuthun.
Eh' ich erſchien, da ſahn ſie ſehend nicht,
Da hörten ſie mit offnen Ohren nicht,
Und lebten lange Zeiten wie im Traum,
Was ihnen vorkam durcheinandermiſchend.
Nicht einmal eine Hütte wußten ſie
Von Lehmen oder Holze ſich zu bau'n;
Wie der Ameiſen ſtets geſchäft'ges Volk
Im Schoos der Erde gruben ſie ſich ein,
In Höhlen, die kein Sonnenſtrahl erhellte.

Sie konnten nicht nach sichern Zeichen sagen:
Kommt nun der Winter, kommt die Blumenfülle
Des Lenzes, oder kommt der reiche Sommer?
Und thaten, was sie thaten, ohne Sinn,
Bis ich der Stern' unwandelbaren Lauf
Und ihren Auf- und Niedergang sie lehrte.
Auch gab ich ihnen, sie aus jedem Irrthum
Herauszuführen, zur Wegweiserin
Die Zahl und Schrift, der Musen Mutter,
Die Dienerinnen der Erinnerung. Ferner band
Das Lastthier ich zuerst an's Joch und machte,
Daß es der Peitsche und dem Stachel folgte.
Auch zügelt' ich der Rosse Kraft am Wagen,
Der reichen Weichlichkeit dereinst zum Stolz.
So hat auch keiner noch vor mir den Schiffern
Das leinbeflügelte Gefährt erfunden,
Womit sie jetzt auf Meereswogen schweifen.
Die Künste all' hab' ich den Sterblichen
Gegeben, und noch mehr. Nur mir gebricht's
An einer Kunst, mich aus der Noth zu retten."

Aus dieser Stelle sehen Sie, wie ähnlich Aeschylus dem Homer geblieben, nur ist er noch erhabener, kühner und leidenschaftlicher und eben dadurch der Gründer des Hochtragischen, d. h. derjenigen Dichtweise, die Mitleid, Furcht und Schrecken zu erregen vermag.

Die Hauptidee, welche allen seinen Tragödieen zum Grunde liegt, ist die Ohnmacht des Menschen im Kampfe gegen das allgewaltige Schicksal. So kühn er seinen Flug auch nimmt, spricht sich doch überall eine fromme Demüthigung vor einer unsichtbaren Gottheit aus.

Dieselbe Idee lebt auch in seines Nachfolgers Werken. Dies war Sophokles, der zweite und zugleich der vollendetste Trauerspieldichter der Griechen. Bei diesem verschwindet immer mehr das

Epiſche, die Einmiſchung der Götter wird ſeltener, der Chor tritt mehr zurück, die Zahl der handelnden Perſonen wird größer, die Handlung ſelbſt verwickelter und mannigfaltiger, und das Ganze rundet ſich zu einem ſchönen Kunſtwerk. Zugleich hat Sophokles das grandioſe Uebermaß ſeines Vorgängers gemildert, ſo daß die Leidenſchaften, mit den edelſten Geſinnungen verſchmolzen, ein harmoniſches Gebilde gewähren. Dabei iſt er aber durchaus ſittlich und alle Darſtellung ſtrebt nach einem Ideale edler Menſchlichkeit. Seine Sprache iſt voller Anmuth, darum man ihn die attiſche Biene nannte. Er war überhaupt einer der weiſeſten, liebenswürdigſten und glücklichſten Menſchen, auf welchen die Natur alle Schönheit und Kraft des Leibes und der Seele häufte. Ein Lebensalter von mehr als 90 Jahren machte ihn nicht gebrechlich, und ein ſanfter Tod löſte die Hülle ſeiner ſchönen Seele.

Freilich werden ſeine Meiſterwerke Ihrem Geſchlechte nicht leicht beim erſten Leſen zuſagen, da ſie ſich ſo ganz in der alten Heldenſage bewegen und nirgends einen Anklang unſerer modernen Gefühlsweiſe zeigen. So hat z. B. die Liebe zwiſchen Mann und Weib nur eine untergeordnete Rolle bei ihm, denn die Mütter der peloponneſiſchen Helden konnten keine Klariſſen und Heloiſen ſein. Dennoch wäre es der Mühe werth, wenn Sie ſich, liebe Freundin, nicht ſogleich, ſondern erſt, wenn Sie ſich mit Goethe's und Schillers griechiſchen Nachbildungen vertraut gemacht haben, auch dieſe edle und erhabene Heldenwelt des Sophokles zu durchwandern entſchlöſſen. Es veredelt ein weibliches Herz ungemein, ein Ideal von ächter Männlichkeit zu ſchauen, und ſelbſt die ſtrenge Härte, womit Sophokles die weiblichen Charaktere ſchildert, wird Sie lehren, welcher Ausdauer, welches Muthes und welcher Kraft Ihr Geſchlecht, das man das ſchwache nennt, fähig ſei. Und wenn Sie z. B. die männliche Heldenſeele

einer Antigone bewundern, muß Sie nicht zugleich der einzige Vers, den sie Sophokles gegen einen Vorwurf unpatriotischer Gesinnung sagen läßt, mit einem Male zur zarten Weiblichkeit zurückführen? Antigone wollte nämlich, dem Gebote des Herrschers Kreon zuwider, den Leichnam ihres geliebten Bruders Polynikes beerdigen, und als jener ihr vorstellte, daß er ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortete sie:

„Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da."

Liegt nicht in diesen zwei Worten die ganze weibliche Bestimmung? und können die innigsten Worte, von dem gefühlvollsten Weibe ausgesprochen, hinreißender und rührender die hohe Würde Ihres Geschlechts bezeugen?

Ehe wir von Sophokles uns trennen, will ich Ihnen aus den Vorlesungen des vortrefflichen Jenisch eine Stelle über ihn mittheilen, die uns über das Wesen des Dichters und über seine Entwickelung und über die Zeit, in der er lebte, Auskunft gibt.

„Wenn das, was wir in der Kunst Griechheit (Grăcism, Hellenism) nennen, in der schönen Einstimmigkeit des Geistes mit dem Gemüth, der Einbildungskraft mit dem Verstande, des Genies mit dem Geschmack, in der vollständigen Harmonie also der Menschheit und aller ihrer Kräfte besteht: so fiel das Leben des Sophokles in diejenige Periode griechischer Nationalentwicklung, wo dieser Charakter sich ausbildete, welchen er dann, als ein Originalgeist, in sich aufnahm und in seinen Werken wiedergab. Der große Kampf mit den Persern, für Freiheit und bürgerliche Existenz, war glücklich gekämpft; die Nation freute sich, im wohlgegründeten Hochgefühl, ihrer Siege, ihres Glücks, und überließ sich jedem schönen Lebensgenuß, zu welchem neugesicherte Ruhe und neu erworbener Wohlstand sie einluden. Die Rohheit, die leidenschaftliche Heftigkeit, welche die Kämpfer bei Marathon,

Salamis und Platää selbst schon als nothwendige Folgen kriegerischer Zeitläufte charakterisirt, hatte nach und nach ruhiger Besonnenheit Raum gegeben; die Phantasie der Menschen war nicht mehr mit jenen schauderhaften Bildern von Blut, Mord, Verwüstung, oder auch mit denen von Trotz, Starrsinn und Feindeshaß erfüllt. Der Friede öffnete die Gemüther jedem sanfteren Gefühl des häuslichen, des reinmenschlichen Lebens; die öffentlichen Prachtgebäude, die Tempel, die Statuen, welche eben in dieser Periode von großen Meistern errichtet wurden, weckten den Sinn des Schönen und Erhabenen."

Der Dritte unter den Tragikern Griechenlands, noch ein Zeitgenosse des Sophokles, aber viel jünger, ist Euripides. Er war der Liebling seiner Zeitgenossen, und besonders die Jüngern vergaßen über ihn die beiden großen Vorgänger. Um sein Genie und dessen Entwickelung zu begreifen, ist es aber nöthig, die Geschichte seiner Zeit kennen zu lernen. Lesen Sie also in einem Ihrer Geschichtswerke, was unter Perikles und während des peloponnesischen Krieges in Athen geschehen, und Sie werden erfahren, wie sich damals der alte ruhige Heldensinn in leidenschaftlicher Hitze und Kühnheit, die einfache, klare Denkweise und Sprache in spitzfindige Grübelei und künstlichen Rednerschmuck, die Harmonie der Stimmung in allzu leicht verwundbares Feingefühl und strenge Sitte in lockere Grundsätze verwandelte. Da werden Sie begreifen, wie Euripides mit seinem großen Talente so ganz anders werden mußte, als seine Vorgänger. Er nähert sich in seinen Darstellungen merklich den Dichtern unserer Zeit. Bei ihm waltet schon zartere Empfindsamkeit, mehr Mannigfaltigkeit in den Charakteren, größerer Reichthum an interessanten Situationen; auch die Liebe spielt, wie überhaupt das weibliche Geschlecht, eine wichtigere Rolle. Wenn seine Vorgänger mächtig ergreifen und erheben, so ist die Wirkung seiner Stücke Rührung.

Darum eben sagt er auch mehr unsern Zeitgenossen zu, und ich würde Ihnen selbst rathen, unter allen Tragikern zuerst ihn zu lesen, weil Sie durch ihn am leichtesten und ohne viele Ueberwindung und Schwierigkeit in die Griechenwelt eingeführt werden können. Lesen Sie also die Schillersche Uebersetzung seiner Iphigenia in Aulis, die, ohnedies seine beste Tragödie, gleichsam den Uebergang von der alten zur neuern Poesie, oder (wie sich Schiller wohl ausdrückt) von der Naivetät zur Sentimentalität bildet.

In diese Zeit fällt auch die Blüthe der griechischen Komödie, die man in die ältere und neuere unterscheidet. Die ältere, mit Aristophanes an der Spitze, war mehr persönliche Satyre, die ohne alle Schonung und schrankenlos die Geißel über Bürger und Staat zu schwingen wagte. Allein es waren keineswegs, wie uns noch die vorhandenen Lustspiele des ebengenannten großen Dichters zeigen, ausgelassene Possen, es waren wahrhaft poetische geistreiche Werke, deren Chöre die höchste lyrische Begeisterung athmen, und die hinter der schalkhaften Maske den edelsten Genius verrathen. Ich kann Ihnen nicht zumuthen, sie zu lesen, sie sind gewissermaßen nur Gelehrten verständlich und ziemen sich, mancher pöbelhafter Späße wegen, nicht wohl für Damen; lesen Sie jedoch Goethe's Nachbildung: Die Vögel — und Sie erhalten dadurch einen Begriff von Aristophanes.

Die neuere Komödie der Griechen fällt in die Zeit, wo die Griechen, ihrer Freiheit allmälig verlustig, auch die Kühnheit der Satyre von der Bühne verbannten. Ueberdies sind die Lustspiele dieser Art alle verloren gegangen bis auf kleine Bruchstücke, und von den römischen Nachbildungen werde ich Ihnen noch Gelegenheit haben zu schreiben.

Neunundvierzigster Brief.

Aus den vorhergehenden Briefen erſehen Sie, daß man wohl das Ideal aller Humanität in Griechenland ſuchen konnte. Dadurch wird aber keineswegs geſagt, daß in neuerer Zeit nichts gedacht und geſchrieben worden ſei, was dieſer hohen Vorbilder würdig ſei, vielmehr hat das Chriſtenthum den Menſchen ungleich tiefer in ſein eigenes Innere eingeführt, es hat die Empfindungen verfeinert, die Moral veredelt, die Begriffe von göttlichen Dingen würdiger geſtaltet und ſchließlich iſt die geſammte Bildung durch unſere künſtlichen Culturverhältniſſe, durch Erweiterung der Schifffahrt, des Handels, der Gewerbe und Künſte vielſeitiger geworden; beſonders aber hat das weibliche Geſchlecht einen Wirkungskreis erhalten, in welchem es auch im Stande iſt, die männliche Kraft zu mildern und mannigfach anzuregen.

Doch ſind wir mit allen dieſen Fortſchritten der Cultur meiſt zu weit von der Natur abgewichen, der die Griechen bei all ihrer Bildung ſo treu blieben. Die innere Thätigkeit, die bei uns ſo ſehr rege geworden, iſt oft nur einſeitig; theils nimmt ſie den bloßen Verſtand in Anſpruch, geht an der Hand unſerer philoſophiſchen Syſteme bis in's Kleinliche und wird am Ende, durch Anhäufung von ſpitzfindigen Schlußreihen, ganz unbrauchbar für das Leben; theils erfaßt ſie das Empfindungsvermögen dergeſtalt in ſeinen tiefſten Tiefen, daß ſich unſere Empfindungen und Gefühle in immerwährendem Streite mit der Außenwelt, mit der Erfahrung und mit dem Leben befinden. Menſchen, bei denen Kopf und Herz ſo harmoniſch mit einander verbunden ſind, daß ſie mit heiterem Genügen wirken und leben, ſind ſelten geworden. Wir fühlen ſo zart und fein, aber nicht immer wahr und richtig; wir denken ſo tief und ſcharf, aber nicht immer klar und deutlich.

Unser sittliches Gefühl ist oft nur affectirte Gefallsucht, unsere Nächstenliebe hat mehr Thränen und Mitleid, als Thatkraft. Für das Höhere, Himmlische und Göttliche fehlt uns Begeisterung, Erhebung. Wir wissen und kennen mehr als die Alten, aber das Viele wissen wir nur halb. Ueberhaupt scheint die Bildung bei den Neuern nur im Ganzen, d. h. bei der gesammten Menschheit, vollständig und ganz zu sein, der Einzelne hat von Allem nur einen Theil. Es geht wie in Fabriken, wo die Verfertigung der Kunstwaaren unter hundert Hände vertheilt ist, so daß jeder einzelne Handlanger nur einen Theil des Ganzen zu machen im Stande ist.

Auch das weibliche Geschlecht ist durch unsere verfeinerten Sitten und manche naturwidrigen Verhältnisse anders geworden und zwar im Vergleich mit den griechischen Frauen entweder zu weichlich oder zu anspruchsvoll und männlich.

Es wäre also unsere Aufgabe, alles Gute, was wir der neuern Cultur verdanken, festzuhalten, aber das Unnatürliche, Uebersspannte, Unwahre durch das Studium der Griechenwelt zu verbessern und wieder auf den rechten Weg zu bringen. Ich habe Ihnen hierüber schon Winke gegeben, als wir von der plastischen Kunst sprachen. Wie das Anschauen solcher Werke bildend sein könne, mögen Sie in Herders Briefen zur Beförderung der Humanität 6. Sammlung Seite 81 unter der Aufschrift: Was uns die griechische Kunst soll? ausführlicher lesen. „Sie soll uns", sagt dieser treffliche Schriftsteller, „ganz besitzen, auf unsere körperliche Bildung, auf Kleidung, Stellung und Beisammensein wirken." Wie schön schildert er an derselben Stelle den Einfluß griechischen Geistes auf die berühmte Malerin Angelika Kaufmann. Hier seine Worte: „In allen Compositionen der Angelika ist diese ihre eingeborene moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde wird durch ihre Hand milde;

ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Geberde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze auf's Leiseste umfaßt und jeden Theil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Harmonie ward ihre Schwester."

Einen herrlichen Text über das Wesen und die Wunderkraft griechischer Kunst hat Jean Paul in seiner Vorschule zur Aesthetik gegeben, worüber man Vorlesungen halten könnte, um jedes tiefgedachte und tiefempfundene Wort klar zu machen.

Vier Hauptfarben, sagt er, haben die griechischen Dichter: Plastik oder Objectivität, Schönheit oder Ideal, Ruhe und Heiterkeit, sittliche Grazie. Sie faßten mit ihrem unverdorbenen, ungetrübten Auge den Gegenstand (Object) richtig und wahr und lebendig auf und darum stellten sie ihn auch in solch scharfen Umrissen (plastisch) dar. Ueberdies hatten sie aber auch was zu sehen: die schönen Gestalten! Nicht nur in den olympischen Spielen, immer erschien der Grieche würdig und natürlich, weder von Natur, noch durch Kleidung und Geberde verkrüppelt und verzerrt. Die harmonische Bildung aller ihrer Kräfte erleichterte auch den Griechen den Aufflug zum Ideal oder zur Schönheit. Die frühesten Dichter veredelten also alles Menschliche und schufen aus den veredelten Gestalten ihre Götter. Diese idealische Götterwelt wirkte dann fortwährend auf das Volk, so daß sie ihnen immer als Vorbilder der höchsten Schönheit vorschwebten. Kein barbarischer Luxus konnte aufkommen, weil die Schönheit kein Uebermaß leidet, und Einfachheit der Sitten war bei ihren Göttern nicht aus Armuth, sondern aus Fülle entstanden. Ferner wurde Alles bei ihnen hoher Stil dadurch, daß

sie immer nur das Allgemeine und das rein Menschliche auffaßten, ohne das Zufällige, das Gemeine und Unedle zu berühren. So konnten sie es wagen, von sinnlichen Bedürfnissen zu sprechen, weil sie es mit Ernst und Würde aussprachen.

„Und sie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle."

Wie oft kehrt dieser Vers bei Homer wieder, aber es liegt darin immer ein hoher Ernst, der keine gemeine Vorstellung aufkommen läßt.

Ruhe und Heiterkeit ist dann die dritte Farbe griechischer Dichtkunst, und diese hatte ihre Quelle in den helleren Lebensverhältnissen und der steten Ausstellung der Poesie zu öffentlichen Festspielen und weil sie für Tempel bestimmt war. Der griechische zarte Sinn fand vor Gott nicht die enge Klage, welche in keinen Himmel, sondern in das dunkle Land der Täuschung gehört, aber wohl die Freude anständig, welche ja der Unendliche mit dem Endlichen theilen kann. Poesie soll, wie sie auch in Spanien sonst hieß, die fröhliche Wissenschaft sein und wie der Tod zu Göttern und Seligen machen. Aus poetischen Wunden soll nur Ichor fließen, und wie die Perlenmuschel muß sie jedes in das Leben geworfene scharfe oder rohe Sandkorn mit Perlenmaterie überziehen. Ihre Welt muß eben die beste sein, worin jeder Schmerz sich in eine größere Freude auflöset und wo wir Menschen auf Bergen gleichen, um welche das, was unten im wirklichen Leben mit schweren Tropfen auffällt, oben nur als Staubregen spielet. Daher ist ein jedes Gedicht unpoetisch, wie eine Musik unrichtig, die mit Dissonanzen schließet.

Wie drückt nun der Grieche die Freude in seiner Dichtkunst aus? — Wie an seinen Götterbildern: durch Ruhe. Wie diese hohen Gestalten vor der Welt ruhen und schauen: so muß der Dichter und seine Zuhörer vor ihr stehen, seligunverändert von der

Veränderlichkeit. Tretet einmal in einen Abgußsaal ihrer Götterbildsäulen. Die hohen Gestalten haben Grabes Erde und Himmels Wolke abgeworfen und decken uns eine seligstille Welt auf in ihrer und in unserer Brust. Schönheit bewegt sonst im Menschen den Wunsch und die Scheu, wenn auch nur leise, aber die ihrige ruht einfach und unverrückt, wie ein blauer Aether auf der Welt und Zeit; und nur die Ruhe der Vollendung, nicht der Ermüdung, stillt ihr Auge und schließt den Mund. Es muß eine höhere Wonne geben als die Pein der Lust, als das warme, weinende Gewitter der Entzückung. Wenn der Unendliche sich ewig freuet und ewig ruhet, so wie es am Ende, es mögen noch so viele ziehende Sonnen um gezogene Sonnen gehen, eine größte geben muß, welche allein still schwebt: so ist die höchste Seligkeit d. h. das, wornach wir streben, nicht wieder ein Streben, — nur im Tartarus wird ewig das Rad und der Stein gewälzt, — sondern das Gegentheil, ein genießendes Ruhen, das far niente der Ewigkeit, wie die Griechen die Insel der Seligen in den westlichen Ocean setzten, wo die Sonne und das Leben zur Ruhe niedergehen. Und so zieht uns der Grieche mit Wiegenliedern der Seele singend auf sein großes glänzendes Meer, aber es ist ein stilles.

Zuletzt ist es die sittliche Grazie, die alle griechische Kunst, so auch die Dichtkunst belebt. Das Schöne duldet keine rohe Leidenschaft, denn aus dieser fließen ja Sünde und Laster. Aber die griechische Dichtkunst hatte diese Eigenschaft aus dem Leben mitgenommen. Stände nun in unsern Zeiten Euripides auf, so würde man sagen, es dürfe uns wohlthun, endlich einmal den Wiederhersteller einer Sittlichkeit auf unsern besudelten Bühnen zu begrüßen. Und dieser Euripides war bei dem edleren Theile seiner Zeitgenossen, die noch im Geiste mit Aeschylus und Sophokles lebten, ein sittenloser Dichter, den Aristophanes deshalb unbarmherzig geißelte.

Aber wie fangen wir es an, unsere natürliche Scheu vor diesen so fremdartigen Gebilden zu überwinden? Wie machen wir's nur, daß wir daran gehen, sie zu unserer Lectüre, zu unserm Studium zu machen? Das Objective in ihren Darstellungen, der sinnliche Stoff, die heroischen Gestalten und die schlichten Schilderungen sind uns ungewohnte Dinge. Ich dächte, es sollte uns wohl gelingen, wenn wir erst anschauen lernten die Dinge, wie sie sind, ohne zu vernünfteln, zu classificiren, zu empfindeln und zu weinen. Die neueren Schriftsteller denken und empfinden, statt zu dichten; die Alten dichteten d. h. was sie schrieben, weckte Gedanken und Empfindungen. Die Neuern gießen uns Gedanken und Empfindung gleichsam ein, daß wir selbst unthätig bleiben und am Ende eines Buches nichts weiter gethan, als eben gelesen haben. Es ist ein Vorkauen, wie Mütter und Ammen den Kleinen thun, die Griechen aber waren Jünglinge und gebrauchten die Zähne wohl auch, die härteste Speise zu zermalmen; oder sind wir etwa Greise?

Auch der sinnliche Stoff soll uns nicht abschrecken, es ist eine kräftige Menschheit voll Energie und Gesundheit, die da geschildert wird. Möchten wir uns doch gewöhnen, auch das Natürliche ohne Ziererei zu schauen. Homer läßt seine Götter im Olympos speisen und trinken wie seine Helden. Unsere Ritter- und Romanhelden essen freilich nicht, und die größten Dichter der Neuern wagen es kaum, einen Schmaus ausführlich zu beschreiben.

Ist aber folgende Stelle bei Homer nicht poetisch?

„Denn nicht kenn' ich selber ein angenehmeres Trachten,
Als wenn ein Freudenfest im ganzen Volk sich verbreitet
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger,
Sitzend in langen Reihen, und voll vor Jedem die Tische
Stehen mit Brod und Fleisch, und lieblichen Wein aus dem Kruge
Schöpfend der Schenk umträgt und umher eingießt in die Becher.
Solches däucht mir im Geist die seligste Wonne des Lebens."

Stellen, wie die folgende, widerſtreben unſerer Sentimentalität gänzlich:

„Aber laß mich genießen des Mahls, wie ſehr ich betrübt bin,
Iſt doch nichts unbändiger ſonſt, denn der ſchreckliche Hunger,
Welcher ſtets mit Gewalt an ſich die Menſchen erinnert,
Auch den bekümmerten ſelbſt, dem Gram die Seele belaſtet."

Eſſen! Auch wenn man betrübt iſt — eſſen! Unſere Donquixotes eſſen nicht, wenn ſie auch fröhlich ſind. Ich habe ein Mädchen gekannt, das einen jungen Mann für das Ideal ihrer phantaſtiſchen Vorſtellungen gehalten, bis ſie ihn eſſen geſehen; als ſie aber das ſah, weinte ſie bitterlich, weil ihr dieſer ſchöne Traum ſo grauſam vernichtet worden.

Sehen Sie, liebe Freundin, wie weit uns Entfernung vom Natürlichen führen kann? Darum wollen wir unſere durch Erziehung und Gewohnheit verkünſtelte Neigung, anders zu ſcheinen, als wir ſind (denn im Grunde hungert doch Jeden, auch den ſentimentalſten Werther, wenn er nicht ganz wahnſinnig iſt), durch Bilder des Naiven und Abſichtsloſen bekehren.

Schwer wird es uns da freilich werden, die Heroengeſtalten zu faſſen. Wir ſind gewohnt, nur liebenswürdige Helden, wie einen Egmont, Don Carlos, Ferdinand in Kabale und Liebe u. dgl. zu ſehen und zu bewundern, bei denen das „Sentiment" nicht fehlt und die unſerer Weichheit nahe ſtehen. Aber dies darf uns nicht ſo verwöhnen, daß wir für die edle Hoheit und Einfachheit des Sinnes und der Kraft griechiſcher Helden keinen Sinn mehr haben, und uns die plaſtiſche Vollendung, welche mit ruhiger Sicherheit jede Fläche und Linie vor die Anſchauung ſtellt, ohne mit romantiſchem Beiwerk unſere Phantaſie und Empfindung noch nebenbei zu beſchäftigen, wie Marmorkälte berührt.

Schließlich notire ich noch einige Bücher, die auch einem jungen Mädchen in die Hände gegeben werden können, um sie für das griechische Alterthum vorzubereiten.

Gust. Schwab, Sagen des classischen Alterthums.

K. F. Becker, Erzählungen aus der alten Welt.

E. Kapp, die Heimfahrt des Odysseus.

Auch auf das tüchtige Werk: Hellas und Rom, Vorhalle des classischen Alterthums (in 4 Abtheilungen), mache ich Sie aufmerksam.

Durch diese Schriften dürfte die junge Lesewelt gerade so viel Lust für griechische Poesie erlangt haben, um freiwillig an die Odyssee von Voß und später an die Iphigenie von Goethe zu gehen.

Sehr empfehlenswerth ist eine Auswahl des Besten der antiken Poesie von H. Normann: Griechische und römische Literaturbilder für die gebildete Frauenwelt, 2 Bände.*) (Leipzig, Brandstetter).

Immerhin bleibt es rathsam, statt vieler Bruchstücke einige ganze Dramen zu lesen, etwa in der Uebersetzung von Donner.

---

*) **Band I. Griechische Literaturbilder.** Mit einem Titel-Stahlstich (dem Theater von Egesta) und vier Holzschnitten (Dichterbildnissen von Homer, Sophokles, Euripides und Aristophanes). — Inhalt: 1. Das Homerische Epos, mit gutgewählten Bruchstücken aus der Ilias und Odyssee. 2. Die Hesiodische Epik. 3. Die Lyrische Poesie. 4. Die Hellenische Tragödie. 5. Die Attische Komödie.

Band II. Römische Literaturbilder. Mit einem Titel-Stahlstich (Inneres vom sogenannten Hause des tragischen Dichters in Pompeji) und vier Holzschnitten (Bildnissen von Horaz, Terenz, Vergil und dem Kaiser Augustus). — Inhalt: 1. Charakter der römischen Poesie. 2. Die römische Komödie. 3. Das Augusteische Zeitalter. 4. Die Elegiker. 5. Der Fabeldichter Phädrus. 6. Der Tragödiendichter Seneca. 7. Die Satiriker.

Fünfzigster Brief.

Wir verlaſſen nun die ſchöne Griechenwelt, die freilich, wie Alles, was auf Erden je geblüht, auch verging und unterging, und verfolgen den Gang menſchlicher Bildung fort und fort bis auf unſere Zeiten. Von den Griechen ging die Poeſie zu den Römern über, ſo zwar, daß die erſten Dichter in dieſer Sprache ſelbſt Griechen waren. Bei dieſem kriegeriſchen Volke ging es aber langſam mit den Fortſchritten jeder feineren Cultur, und die Fechterſpiele waren immer beliebter bei der Menge, als das Theater. Dennoch waren ſchon zur Zeit der puniſchen Kriege Plautus und Terentius, Beide freigelaſſene Griechen, die nach griechiſchen Muſtern in lateiniſcher Sprache Komödieen ſchrieben. Wie vortrefflich die Stücke Menanders und der übrigen griechiſchen Luſtſpieldichter geweſen ſeien, kann man aus dieſen Nachahmungen ſchließen, die doch ſelbſt bewundernswürdige Schönheit beſitzen. Nach ihnen hat ſich das Luſtſpiel aller Neuern, etwa Calderon und Shakeſpeare ausgenommen, gebildet, ohne ſie immer erreicht zu haben. Zur Zeit des Kaiſers Auguſtus lebten die drei größten römiſchen Dichter: Vergil, Horaz und Ovid. Erſteren werden Sie kennen lernen, wenn Sie Schillers vortreffliche Ueberſetzung des zweiten und vierten Buchs der Aeneide leſen. Es wird Ihnen dabei ſogleich auffallen, wie ſehr ſich Vergil von Homer unterſcheidet. Da iſt nicht mehr die hohe Einfalt, die natürliche Anmuth des Griechen, der Römer neigt ſich ſchon mehr zum Mannigfaltigen, Glänzenden und Künſtlichen. Er bildet den Uebergang vom Naiven zum Sentimentalen. Wir können uns erklären, warum alle neuern epiſchen Dichter ſentimental geworden ſind, da ſie ihn beinahe allein zum Vorbild hatten; denn die Griechen waren Jahrhunderte lang in Vergeſſenheit gerathen.

An Klarheit, Harmonie und Heiterkeit ist wohl kein römischer Dichter den Griechen näher gekommen als Horaz, aber der hohe Reiz seiner Poesie, namentlich seiner Oden, ist so innig mit der Sprache selbst verschmolzen, man möchte sagen so eigenthümlich römisch, daß noch bis jetzt keine Uebersetzung vollen Genuß gewähren konnte.

Ovid ist eins der fruchtbarsten Dichtergenies, dem es aber an der Feile Horazens gebrach, um allen seinen Werken die gehörige Vollendung zu geben. Unnachahmlich schön sind seine Metamorphosen (Verwandlungen oder Erzählungen aus der griechischen Mythologie). Voß hat durch seine Uebersetzung dem deutschen Leser diesen Dichter näher gebracht. Lesen Sie doch die einfach-rührende Idylle: Philemon und Baucis oder auch die Niobe.

Es gibt wohl noch mehrere würdige Namen in der römischen Literatur, allein wir wollen an ihnen vorübereilen, damit es uns nicht gehe wie der neuern Zeit überhaupt, die über sie die Griechen vergessen hat. Für Damen sind sie vollends keine Lectüre, da sich über die Gebilde derselben schon merklich der trübe Himmel gesunkener Sittlichkeit und also auch gesunkener Ideale verbreitet.

Später kam aber böse Zeit für alle Kunst, ja böse Zeit für alle Humanität. Im vierten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung und in den folgenden begann die große Völkerwanderung. Zahllose Nomadenstämme kamen aus Asien herüber nach Europa, nahmen Besitz von dem nördlichen Theile und drängten auch die im Süden gebietenden Ost- und Weströmer immer weiter nach Konstantinopel und Rom zurück. Der Untergang der römischen Weltherrschaft in drei Erdtheilen war die Folge davon. In dieser Zeit, wo nur Waffen klirrten und mächtige Kämpfe die Völker bewegten, flohen die Musen und verschwanden bald ganz unter den Menschen. Denn einestheils war ihr Dienst schon unter den verweichlichten und ausgearteten Römern und Griechen ein unwürdiges Spiel geworden, in welchem statt des Schönen der bloße Sinnenreiz,

ſtatt der Wahrheit der Sophismus, d. h. der bloße Schein des Wahren galt. Ueberdies aber wurden die alten Denkmäler: Tempel, Bildſäulen, Gemälde und dergleichen von den Barbaren gewaltſam zerſtört, die Meiſterwerke der Literatur vernichtet, ſo daß nur in einigen Klöſtern noch halbvermoderte Rollen übrig blieben. Da waren keine Schulen und keine Gelehrten, ausgenommen was die Lehrer des Chriſtenthums unter unſäglichen Widerwärtigkeiten und Hinderniſſen für das geiſtige Leben zu thun im Stande waren. Dennoch erhob ſich in dieſer wüſten Zeit (mit Recht nennt man es die Finſterniß des Mittelalters) die Poeſie, und zwar nicht nur bei den Völkern, die ſich in den ſüdlichen Provinzen der Römer unter Spuren alter Geſittung mit den Ueberbleibſeln der Römer ſelbſt vermiſcht hatten, ſondern auch unter den nördlichſten Barbaren, die ganz ohne Vorbild waren. Noch vor dem Eingang des Chriſtenthums gab es z. B. in Gallien celtiſche Bardenlieder; in Island, Norwegen und Schweden ſangen die Skalden; die Edda, eine Sammlung isländiſcher Sagen, iſt noch vorhanden. Das Bruchſtück des altdeutſchen Hildebrandsliedes, welches Heldenlied in der von Karl d. Gr. veranſtalteten Sammlung gewiß vollſtändig aufgezeichnet wurde, iſt ſehr alt. Nur einem glücklichen Zufalle haben wir es zu verdanken, daß dieſe Probe älteſter Erzählungsdichtung unſeres Volkes uns erhalten worden iſt. Zwei Mönche des Kloſters Fulda hatten in müßiger Stunde die aus heidniſcher Zeit ſtammende Erzählung, als eine ihnen immer noch intereſſante Erinnerung aus ihrem eigenen weltlichen Leben, auf das erſte und letzte Blatt einer Pergamenthandſchrift des Buches Sirach geſchrieben. Das Lied ſchildert eine Begebenheit aus dem Sagenkreiſe, deſſen Mittelpunkt die mythiſch gewordene Perſon des Oſtgothenkönigs Theodorich, Dietrich von Bern (Verona) genannt, iſt. Die Sage, welche ſich meiſt gar nicht um den geſchichtlichen Sachverhalt küm-

mert und während sie mit aller Treue den allgemeinen Charakter einer Zeit wiederspiegelt, doch die Charaktere einzelner Helden nach ihrem Belieben gestaltet, läßt den Dietrich von Bern vor dem siegreichen Odoaker landesflüchtig werden und an dem Hofe des Hunnenkönigs Etzel (Attila) eine Zuflucht finden. Endlich kehrt der Held heim, begleitet von Hildebrand, seinem alten treuen Lehrmeister und Waffengefährten. Dieser hatte bei seiner Flucht aus dem Vaterlande sein junges Weib und ein unmündiges Kind, Hadubrand mit Namen, zurückgelassen. Als er nun der Heimath sich nahet, tritt ihm Hadubrand, der zum tapferen Kämpfer herangewachsen ist, entgegen. Vergebens sucht ihn der alte Vater über den Irrthum aufzuklären; der junge Heißsporn hält das für eine listige Ausrede — es kommt zum harten Kampf, und nur aus einem neueren Volksliede erfahren wir, daß der Alte den Jungen zu Boden warf und Beide dann versöhnt und wohlgemuth zur Mutter Ute zogen, die ihren Gemahl auch nicht wieder erkannte, bis dieser einen Ring in den Trinkbecher fallen ließ.

Das Gedicht ist in alt-niedersächsischer Sprache geschrieben; statt des Endreimes hat es die Alliteration oder den Buchstabenreim, d. h. es finden sich in den unmittelbar aufeinander folgenden Verszeilen zwei und drei Wörter mit gleichen Anfangs-Consonanten, wie denn schon die Namen Hildebrand und Hadubrand einen solchen Stabreim bilden.

Doch gebrauchte der fränkische Mönch Otfried, der um 870 eine Geschichte des Heilandes nach den Evangelien in hochdeutscher Sprache verfaßte, den Endreim. Die deutsche Sprache war damals freilich noch sehr ungefüge und es mußten noch drei Jahrhunderte verfließen, bis mit dem Beginn des Minnegesangs an den Höfen der Fürsten und auf den Burgen der Ritter jene Dichtersprache siegreich durchbrach, welche aus den süddeutschen Mundarten Schwabens, Baierns und Oesterreichs sich bildete. Da

wurde denn auch der Reim zu vollkommener Reinheit ausgebildet und die Sprache verfeinerte sich zum höchsten Wohllaut wie zur geschmeidigsten Versbildung. Und sobald unsere Sprache diesen Höhepunkt gewonnen hatte, fehlte auch der Dichter nicht (nach Pfeiffer und Bartsch Kürenberg), der die im Volksmunde lebendig fortgepflanzten Heldensagen zu einem großen Epos zusammenfaßte, das wir unter dem Namen des Nibelungenliedes kennen und als das kostbarste Kleinod unserer nationalen Dichtung schätzen.

Die Völkerwanderung, welche Nationen und Volksstämme durcheinander warf und mischte, war auch für das Aufkeimen des nationalen Epos ein fruchtbarer Boden. Erinnerungen aus der alten asiatischen Heimath, heidnische Göttermythen hefteten sich an hervorragende Heldengestalten und erhielten in der neuen Heimath ein neues nationales Gepräge. Derselbe Verbindungs- und Verschmelzungsproceß brachte dann auch ostgothische, fränkische, burgundische, hunnische Sagen zusammen, und die Volkssänger rundeten die Bruchstücke ab und machten ein Ganzes daraus. Die Götter- und Heldensage, deren Mittelpunkt Siegfried war, der gewaltige Drachentödter, aus welchem dann ein ebenso gewandter als starker, ein ebenso tugendreicher als tapferer Recke, der Typus ältesten Ritterthums wurde, Siegfried von Santen am Niederrhein, der Sohn Siegmunds und Sieglindens — trat mit dem burgundischen Sagenkreise in Verbindung, dessen Helden Gunther, Gernot und Giselher sind. Die Mutter der letzteren ist Ute, die Schwester Kriemhild, die Dienstmannen Hagen und Volker. Brunhild ist da die Gemahlin Gunthers; Worms die Residenz dieses Fürstengeschlechts. In diese Sagenkreise wurden ferner die Sagen von Dietrich, dem Ostgothen, und Attila, dem Hunnen, hineingezogen. Etzel ist in der Volksdichtung keineswegs die Alles vor sich niederwerfende „Gottesgeißel", sondern ein alter, schwacher,

gutmüthiger Fürſt, deſſen Wohnſitz die Etzelburg (Ofen) in Ungarn. Er hat um Kriemhildens Hand geworben und dieſe hat ſie ihm nicht verweigert; nachdem die feige Hinterliſt ihres Bruders Gunther und die Tücke des grimmen Hagen, der den edlen Siegfried meuchlings ermordete, ihr das Liebſte auf Erden geraubt hat, iſt ihr Herz nur noch von dem einen Gedanken erfüllt, den Tod des Geliebten an ihren Feinden zu rächen. Sie, die einſt ſo edle minnigliche Jungfrau, die mit ſo reinem, innigem, vollem Herzen den edelſten der Männer geliebt hat, iſt nun ganz der Leidenſchaft der Rache hingegeben und ſetzt dieſe mit einer Ausdauer und Willenskraft in's Werk, vor der wir uns entſetzen. Denn ſie opfert ihr ganzes Geſchlecht.

Mit ſeinen zarten Zügen hat uns der Dichter die jungfräuliche, die eheliche Liebe geſchildert; aber mit tief-poetiſchem Sinn und ſicher treffendem Tact hat er uns ſchon zu Anfang auf einen tragiſchen Ausgang vorbereitet; es klingen ahnungsvoll bedeutſame Töne ſchon in die erſten „Abenteuer", wie die einzelnen Geſänge genannt werden. Kriemhildens Traum vom Edelfalken, den zwei Aare überfallen und tödten, wird von Mutter Ute ausgelegt: Ein edler Mann wird dir zu Theil, wolle Gott ihn behüten, daß du ihn nicht früh verliereſt! Und als dann die Jungfrau antwortet: Ohne Minne will ich bleiben! entgegnet die Mutter, das Glück des Weibes beſtehe doch nur in der Liebe. Darauf Kriemhilde: „Es mag an manchen Frauen genug erprobt ſein, wie Liebe mit Leide lohnen kann!" Und endlich nach unendlichem Schmerz und blutigem Kampfe ſchließt das Feſt auf der Etzelburg:

Mit Leide ward geendet des Königs hohes Feſt,
Wie zu allem Ende die Liebe Leid nur läßt.

An die furchtbare Größe der Heldengeſtalten des Nibelungenliedes müſſen Sie ſich freilich erſt gewöhnen; der „grimmige Hagen"

iſt in ſeinem Haſſe, in ſeinem Trotz, in ſeiner blutigen Tapferkeit dämoniſch hervorragend, findet gar keine Parallele weder mit den Helden Homers, noch des chriſtlichen Mittelalters, — und ſelbſt Kriemhilde iſt in ihrem Rachedurſt nicht minder ſchrecklich, ſo daß wir die zarte, tiefſinnige Liebe zu Siegfried kaum für möglich halten, wenn wir nachher ſie gegen ihr eigenes Geſchlecht ſo wüthen ſehen. Wie können wir aber von jener wilden Zeit der Völkerwanderung, wo eine verfaulte alte Cultur mit einer neu hereinbrechenden, zwar rohen, aber urgewaltigen und innerlich geſunden naturkräftigen Nationalität und Bildung im Kampfe begriffen war, und eine Gährung herbeiführte, in der die widerſtrebendſten Elemente durch einander geworfen wurden: ich ſage, wie können wir von jener Zeit, aus der die Nibelungenſage ſtammt, die ſogar noch die nordiſchen Götterſagen und Naturmythen herübergenommen hat, turniermäßig geſchulte Ritter und minniglichfeine Damen verlangen? Noch hat ſich nordiſche Wildheit und chriſtliche Sanftmuth nicht durchdrungen; durch das chriſtliche Gewand der Dichtung bricht der rieſige heidniſche Körper hindurch, denn noch iſt es ihm zu eng; aber doch ſehen wir bereits in aller Glorie in dieſem Verhältniß des Dienſtmannes zum Herrn den Kern des deutſchen Gemüths, deutſche Treue, die Leib und Leben an das ſetzt, was ſie mit dem Herzen, ſei es im Guten oder Schlimmen ergriffen hat. Iſt auch Alles koloſſal gehalten, ſo iſt es doch mit größter Naturwahrheit gezeichnet, auf das einfache Weſen und die ewige Natur des menſchlichen Herzens gerichtet. Von dieſer Naturwahrheit haben z. B. die Franzoſen gar keine Idee; bei denen iſt Alles conventionell, und wo ſie natürlich ſein wollen, werden ſie erſt recht unnatürlich. Das iſt unſere Freude, unſere Stärke und unſer Stolz, daß wir im Gemüth ſtark ſind, daß unſere älteſten Gedichte und Sagen ſchon dieſen geſunden Kern des deutſchen Volkes verherr-

lichen, in welchem unverwüstliche Triebkraft wohnt. Goethe sagt von den Nibelungen: „Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfange.“*) Und auch Frauen und Jungfrauen sollten es lesen, um deutschen Sinn in seiner starken, von keiner Modebildung verwässerten Kraft zu bewahren.

Das jüngere und mildere Seitenstück der Nibelungen ist die Gudrun; sie ist den Sagen des 10. Jahrhunderts entnommen, während die Nibelungensagen auf das 5. und 6. Jahrhundert zurückweisen. An Kampf fehlt es zwar in der Gudrun auch nicht, aber die Helden sind schon viel menschlicher, und der anmuthigen Partieen sind so viele, daß man an die Odyssee erinnert wird. Die Gudrun, minder glänzend als Kriemhilde, stellt Ihnen in rührendster Einfalt das Ideal einer deutschen Jungfrau vor die Seele; Sie werden mit ihr weinen und lachen, mit pochendem Herzen sie über Land und Meer begleiten, hoffend trotz Sturm und Wogendrang und vielen Leiden, und endlich nur darüber sich wundern, daß uns Deutschen dies herrliche Epos so lange verborgen bleiben konnte und wir lieber in die Fremde borgen gingen, als an unserem Eigenthum uns erfreueten und erfrischten.

Wenden wir uns nun zum romantischen Epos der höfischen Dichtung. Diese verschmähete die national-deutschen Sagen als zu roh und wandte sich der Romantik des Ritterwesens zu, wie es in Spanien und Frankreich erblühet und dann von den Normanen auch nach England übertragen eine eigenthümliche Sagenwelt erzeugt hatte. Was ist aber Romantik?

---

*) Zu empfehlen die Uebersetzung von Simrock: Das Nibelungenlied. In Prosa für die Jugend bearbeitet: Bäßlers schönste Heldengeschichten des Mittelalters, Osterwalds Erzählungen aus der alten deutschen Welt und A. Richters deutsche Heldensagen des Mittelalters.

Das Christenthum, welches das Princip der innerlichen Welt-überwindung hat und vor der Unendlichkeit des Geistes die End-lichkeit der Dinge schwinden läßt, traf mit der Naturanlage der germanischen Völker zusammen, ich meine mit dem Hange, der gemüthlichen Erregung sich hinzugeben, mit der Phantasie die Schranken der Anschauung zu durchbrechen. Die Hingabe des Gemüths an ein Jenseitiges, Ueberirdisches, Unsichtbares — kurz der Glaube bildete fortan den entschiedensten Gegensatz zu der auf das Schauen gegründeten Religion und Kunst des Alterthums, die das Göttliche in die Welt des Diesseits, des Sinnlichen hereinzog. Indem nun dieser christlich-germanische Geist mit dem poetischen, von den romanischen Völkern noch festgehaltenen Geiste des classischen Heidenthums sich mischte, entstand jene romantische Poesie, welche, in und an der sinn-lichen Realität der Dinge sich nicht befriedigend, diese zu Sym-bolen des Unendlichen machte und so der Phantasie ein ganz neues Reich eröffnete. Der mächtig gehobenen, ja entfesselten Phantasie genügte die endliche Welt in ihrer Umgrenzung und Beschränkung nicht mehr; sie suchte nach einem Etwas über und hinter den Dingen, herrlicher als diese, aber auch unaussprech-licher, nur in sehnsüchtiger Ahnung zu erfassen. So wurden die Bilder der Dinge zu Symbolen, Sinnbildern, der Phantasie ein freies Spiel eröffnend. Diese Romantik, welche im Gegen-satz zu der überwiegend naiven, plastischen, objectiv einfachen griechischen Poesie sich individuell mannigfaltig, bunt und aben-teuerlich, subjectiv und empfindsam gestaltete, offenbarte sich in zwei Hauptformen. Die schaurige Natur des Nordens, die schneebedeckten Ebenen und Eisfelder, die langen Nächte und der Nebel, die das Land Monate lang verhüllen, schufen in der er-finderischen Phantasie des Volkes und seiner Sänger eine furcht-bare und schaudererregende Geisterwelt; aber die Lieder klangen

wie beschwichtigende Harfentöne. Starke Helden, kühne Schiffer und keusche Jungfrauen waren der Stoff derselben, die Geschichten und Sagen lösten sich gewöhnlich in elegische Klagen auf über die kühnen Helden, die so früh gefallen in blutiger Schlacht oder vom Elfenzauber umstrickt. Die nordischen Balladen haben etwas Strenges, Abgebrochenes, Sprunghaftes, aber auch viel dramatische Kraft und Charakteristik. Die Gefühle sind stark, aber zurückgehalten, die Liebe erscheint innig, aber der Duft und Schmelz, das Sentimentale fehlt.

Lieblicher und freundlicher gestaltete sich die südliche Romantik. Sie nahm schon manche Blume aus der Märchenwelt der Araber, sie nahm aber auch die Erinnerungen an griechisch-römische Cultur und vor allem das schon tiefer gewurzelte geistige Leben des Christenthums und den Zauber des heitern Himmels und der üppigen Natur auf. Demzufolge gestaltete sich auch der Rittergeist, dessen Elemente Tapferkeit, Rechtssinn, Verehrung der Frauen oder Minne, Religion und Freiheit waren. Poetischer wurde dieser Geist noch durch die Kreuzzüge, durch welche morgen- und abendländische Empfindungsweise, zu einem schönen Ganzen verschmolzen, den Minnegesang schaffen konnte. In Frankreich und Spanien hießen die Sänger Troubadours, in England Minstrels, in Deutschland Minnesänger. Es waren meist Männer aus edlem Geschlechte, voll hoher und kühner Gesinnung, nicht selten im Kampfe tapfere Ritter, oft sogar gekrönte Fürsten und Kaiser. Viele derselben zogen frei wie die Kunst, die sie übten, mit der Harfe, Fiedel oder Zither von Burg zu Burg und sangen, wie vor Zeiten die Rhapsoden, zum Saitenspiel ihre gefühlvollen Lieder. Die Schreibekunst hatten die wenigsten erlernt; wer die Mittel hatte, hielt sich einen Schreiber: aber die Kunst des lebendigen Worts, des anmuthigen Vortrags im Erzählen beliebter Sagen und Heldengeschichten, die hatten sie

inne. Indem nun aber die Minnedichtung ſich auf den Frauendienſt beſchränkte, und meiſt eine ſo weiche, ſpielend-ſentimentale Weiſe anſchlug, daß wir Mühe haben, uns dieſe Sänger als geharniſchte, ſchlachtgewaltige Ritter vorzuſtellen — erhielt dieſelbe etwas Einförmiges, Schwächliches und Enges. Doch fehlte es auch nicht an Sängern, welche, von den Feſſeln des Minnegeſanges ſich löſend, ohne dieſen ſelbſt aufzugeben, doch mit freiem Blick und tiefem Verſtändniß ihrer Zeit das Leben allſeitig erfaßten und darſtellten. Ein ſolcher Minneſänger und zwar der beſten einer, deſſen Lyrik in Tiefe der Empfindung, Mannigfaltigkeit der Form wie des Inhalts, ſüßem Wohllaut der Sprache und Tüchtigkeit der Geſinnung claſſiſch zu nennen iſt, d. h. die Höhe der Vollendung erreichte: war Walther von der Vogelweide.

Walthers Jugend fiel in die letzten Jahre der glorreichen Regierung des großen Hohenſtaufen Friedrich Barbaroſſa, ſein reiferes Mannesalter in die nicht minder kräftige vielbewegte Regierung des zweiten großen Friedrich von Hohenſtaufen; gerade dieſer Zeitabſchnitt bezeichnet aber die Blüthe der höfiſchen Dichtkunſt. Das väterliche Gut des Dichters, die „Vogelweide", lag wahrſcheinlich in Tyrol am Südabhang des Brenner, im Thal der Eiſach (unweit Sterzing). Das kleine Gut mag wohl ſpäter zu einem benachbarten größeren geſchlagen und damit ſein Name untergegangen ſein. Walthers Dürftigkeit nöthigte ihn, Dienſt bei Hofe zu ſuchen; zu Wien am Hofe Herzog Friedrichs des Katholiſchen erlernte er die ritterlichen Künſte und — „ſingen und ſagen". Als ſein Gönner in Paläſtina geſtorben war, zog Walther an den Hof des deutſchen Königs Philipp und feierte mit dieſem (im Jahre 1199) das Chriſtfeſt zu Magdeburg, war aber ſchon am folgenden Pfingſtfeſte wieder in Wien, um der „Schwertleite"*)

*) Das Feſt des Ritterſchlags.

Herzog Leopolds beizuwohnen. Im Jahre 1205 finden wir ihn abermals in Philipps Nähe, dessen volles Vertrauen er besaß, dessen Freigebigkeit jedoch minder befriedigend war. So zog denn der Sänger in's Thüringer Land, auf die sangesreiche Wartburg zu Landgraf Hermann, der glänzend Hof hielt und mit freigebiger Hand die fahrenden Ritter und Minnesänger unterstützte. Dort fanden sich die feinsten Geister und edelsten Sänger zusammen; nach der Sage, die freilich den ganzen Vorgang in ein mythisches Dunkel gehüllt hat, fand dort der poetische Wettkampf statt, der unter dem Namen des „Sängerkrieges auf der Wartburg" bekannt ist. Die Ritter Heinrich von Risbach, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide und ein Bürgerlicher, Biterolf von Stilla, kämpften wider den jungen Heinrich von Ofterdingen, der das Lob seines Beschützers, des Herzogs Leopold von Oesterreich sang, auf Leben und Tod; Heinrich unterlag und sollte dem vorher abgeschlossenen Vertrage gemäß hingerichtet werden — da flüchtete er zur Landgräfin Sophie, die ihn mit ihrem Hermelinmantel deckte, daß Niemand ihn schädige.

Die Parteikämpfe im deutschen Reich (König Philipp ward von seinem Gegner Otto von Wittelsbach ermordet) und die daraus entspringenden verhängnißvollen Krisen trafen schwer das patriotische Herz des edlen Walther, der endlich den regierungsunfähigen Otto verließ und sich dem neugewählten hochbegabten jungen König Friedrich II. zuwandte, der ihm ein kleines Lehen schenkte und im Jahre 1220 — wie es scheint — ihm auch den Unterricht seines Sohnes Heinrich übertrug. Zur Bildung fürstlicher Jugend gehörte in damaliger Zeit auch Fertigkeit im Gesang, Saitenspiel und in dichterischer Rede. Im Jahre 1228 begleitete Walther den Kaiser auf dessen Kreuzzuge nach dem gelobten Lande; der schon bejahrte Dichter kehrte glücklich nach Deutschland zurück, starb aber bald darauf in Würzburg und ward im Lorenzgarten

des neuen Münsters daselbst unter einem Baume begraben, von dessen Wipfel munterer Vogelgesang erklang.

Schon diese wenigen Notizen mögen Ihnen das vielbewegte abenteuerliche Leben der Minnesänger kennzeichnen. Von der Seine bis an die Mur und bis zum Po hatte Walther der Menschen Sitte und Treiben kennen gelernt, an den wechselnden Geschicken der deutschen Völker und ihrer Könige den innigsten Antheil genommen, an heiliger Stätte selber seine Kreuzlieder gesungen. Was er gesungen, das war erlebt und frisch empfunden. Wohin ihn das Geschick auch führte, er hatte in allen Lagen den festen männlichen Charakter bewährt, das aufrichtige deutsche Gemüth, die wärmste Liebe zum großen deutschen Vaterlande. Abhängig von der Freigebigkeit der Fürsten und Herren ließ er sich doch nie herab zu faber Schmeichelei, und wie Verse gleich diesen:

Wer schlägt den Löwen? wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet jenen und diesen?
Das thut der, der sich selber bezwingt!

von ernsten Kämpfen mit sich selber zeugen, so hielt er mit edlem, sittlichem Freimuth auch den Fürsten ihre Pflichten vor und ermahnte sie, auf Recht zu halten, den Armen Gehör zu geben, nicht zu glauben, was die Schmeichler sagen und dem lieben Gott zu danken für die Ehre, daß so mancher Mensch Gut und Blut zu ihrem Dienst verwenden müsse. So geißelte er aber auch das Volk ob seiner Zuchtlosigkeit und die leichtfertigen fahrenden Sänger, die nur ihre Zuhörer mit allerlei Narrenspossen zum Lachen reizen wollten. Er wendet sich an die Jugend und ermahnt sie, Augen, Ohren und Zungen wohl zu behüten, schärft den Alten eine gute Kinderzucht ein, und selbst der Papst bekommt sein Theil wegen seiner Habsucht, die das Silber aus deutschen Landen lockt.

Deutſchland über Alles! deutſche Sitte und deutſcher Brauch und ganz beſonders der deutſchen Frauen Zier und Güte — davon fließt ſein Mund über mit beredtem, begeiſtertem Lob.

Lande hab' ich viel geſehen,
Nach den beſten blickt' ich allerwärts.
Uebel möge mir geſchehen,
Wenn ich je bereden ließ mein Herz,
Daß ihm wohlgefalle
Fremder Länder Brauch.
Wenn ich lügen wollte, lohnte mir es auch!
Deutſche Zucht geht über alle!
Von der Elbe bis zum Rhein
Und hernieder bis zum Ungarland,
Da mögen wohl die beſten ſein,
Die ich irgend auf der Erden fand.
Weiß ich recht zu ſchauen
Schönheit, Huld und Zier,
Hilf mir Gott, ſo ſchwör' ich, ſie ſind beſſer hier,
Als der andern Länder Frauen.
Züchtig iſt der deutſche Mann,
Deutſche Frau'n ſind ſchön und engelrein;
Thöricht, wer ſie ſchelten kann,
Anders wahrlich mag es nimmer ſein:
Zucht und reine Minne,
Wer die ſucht und liebt,
Komm' in unſre Lande, da es noch beide gibt;
Lebt' ich lange nur darinnen!

Von den Tändeleien und ſentimentalen Ueberſchwenglichkeiten ſo vieler Minneſänger iſt bei Walther von der Vogelweide nichts zu finden; er wird warm und auch feurig, bleibt aber immer wahr und natürlich. Er legt nach deutſcher Weiſe in die Minne die Idealität des Herzens, darum wirkt die Liebe ſittliche Veredlung:

Wer edler Frauenminne pflegt,
Im Herzen böſe That nicht trägt,

ſie macht „hochgemuth," zu allem guten Werk geſchickt. Darum iſt bei Walther auch ein tief religiöſer Zug, eine chriſtliche Innigkeit und Wärme des Glaubens, welche ganz vortreffliche geiſtliche Lieder ſchuf. So betet er am Morgen, bevor er ausreitet:

Mit Segen mög' ich heut erſtehn,
Herr Gott, in deinem Schutze gehn
Und reiten, wo ich hin im Land mich kehre.
Herr Chriſt, laß an mir ſichtbar ſein,
Wie viel vermag die Güte dein,
Und hüte mich um deiner Mutter Ehre.

(Fr. Koch.)

Gelungene Ueberſetzungen der Minneſänger finden Sie in den Arbeiten von Simrock, W. Wackernagel, Koch und Weiske; ſind Sie durch dieſelben vertrauter geworden mit dem Geiſte dieſer Poeſie, dann können Sie auch den von Franz Pfeifer herausgegebenen Walther von der Vogelweide (deutſche Klaſſiker des Mittelalters I.) zur Hand nehmen.

Doch waren es nicht nur Lieder, die zum Saitenſpiel der Minneſänger erklangen, auch ganze Heldengedichte wurden vom Geiſt dieſer höfiſchen Kunſtpoeſie in's Leben gerufen. Als Dreiblatt der hervorragendſten Epiker jener Zeit treten uns Hartmann von Aue, Wolfram von Eſchenbach und Gottfried von Straßburg entgegen. Die Sagenſtoffe, welche ſie ergriffen, waren freilich der Fremde entlehnt und nicht auf deutſchem Boden gewachſen; es ſpielt in dieſer phantaſtiſch ausgeſchmückten Ritterwelt chriſtliche Myſtik, ſinnliche Derbheit und weltlicher Glanz oft ſeltſam und barock in einander; aber echt deutſch iſt doch die Darſtellung, ſei es im heiteren Humor und der aufrichtigen Freude an der Welt, wie ſie im leicht beweglichen frohmuthigen Geiſte Gottfrieds von Straßburg erſcheint, ſei es im tiefſinnigen Ernſt und der Energie idealen Strebens

Wolframs von Eſchenbach, oder in der ſittlichen Lauterkeit und chriſtlichen Geſinnungstüchtigkeit Hartmanns von der Aue.

Hartmann war ein ſchwäbiſcher Ritter, wahrſcheinlich in der Bodenſee-Gegend zu Hauſe, und Dienſtmann der Herren von Aue. Vielleicht in der Kloſterſchule von Reichenau gebildet, verſtand er lateiniſch und franzöſiſch und konnte leſen und ſchreiben. Seine poetiſche Sprache iſt klar und durchſichtig, ſeine Darſtellung reich an naiven Zügen voll zarter Empfindung. Gleich Wolfram von Eſchenbach und Gottfried von Straßburg behandelte er den Sagenkreis des König Artus und ſeiner Tafelrunde; ſein „Iwein" iſt eine künſtleriſch abgerundete Rittergeſchichte, aber ſo voll von wunderlichen Abenteuern, daß ſie unſerem Geſchmacke wenig zuſagt. Viel wirkſamer wird ſeine poetiſche Kraft, wo ſie ſich einer ſchwäbiſchen Volkslegende zuwendet, in der Erzählung: Der arme Heinrich. Sie hat die zarteſten Partieen in Schilderung einer idylliſchen Häuslichkeit, in der pſychologiſch tief geſchöpften Darſtellung der aufopferungsvollen Hingebung einer reinen, innigen, ebenſo kindlichen als energiſchen Mädchenſeele. Ein reichbegüterter Herr, Heinrich von Aue, wird plötzlich vom Ausſatz befallen, der ihn zum ärmſten, unglücklichſten Mann macht. Nur durch das Herzblut einer reinen Jungfrau — ſo erklären die Aerzte von Salerno — könne er gerettet werden. Als die Tochter ſeines Pächters das vernimmt, faßt ſie den Entſchluß, den guten Herrn, der ihren Eltern ſo viel Gutes erwieſen, zu retten. Kein Widerſpruch von Seiten der Eltern wie des Ritters ſelber vermag ſie von dieſem Entſchluß abzubringen; ſie reiſt mit dem lieben Kranken nach Salerno, bringt in die Aerzte, das Opfer zu vollziehen, — ſchon iſt das Meſſer gewetzt; da ſtürzt der von ſolchem Opfermuthe in höchſte Aufregung verſetzte Ritter in's Zimmer, ſie vom Tode zu retten. Er hat die holde Geſtalt in all ihrer Schöne geſehen, es iſt ein neuer Geiſt über ihn gekommen und er iſt mit

Einem Male aller Krankheit los und ledig. In Freuden kehren beide zurück und das treue Mädchen wird die Gemahlin des Ritters.

Bei allem Zarten und Schönen, das diesem Erzählungsgedicht nicht abzusprechen ist, liegen doch so manche widerwärtige Züge im Stoffe selber, daß der reine wohlthuende Eindruck des Ganzen darunter leidet. Ein Ritter, der es über sich vermag, ein edles Mädchen den Aerzten zum — Abschlachten zu überliefern, hat sich aller ritterlichen Gesinnung entäußert und damit auch unsere menschliche Theilnahme verwirkt, welche die Kunst des Dichters anfangs so gut zu wecken verstanden hat. Die Krankheit liegt zwar nicht außer dem Bereich der Poesie, aber wir dürfen nicht zu lange bei derselben aufgehalten, nicht zu sehr auf das Pathologische (den Leidenszustand) hingewiesen werden. Die Scene, wo die Jungfrau auf den ärztlichen Secirtisch gelegt wird, ist doch peinlich.

Ganz im Gegensatze zu Hartmann dem „Auer", der im „armen Heinrich" auch das Weltliche unter den Gesichtspunkt christlicher Gesinnung zu stellen und es durch diese zu verklären weiß, ist Gottfried von Straßburg ein ganzes Weltkind, das den Lebensgenuß, die irdische Liebe feiert und sich mit voller Seele der Sinnenwelt hingibt. Gewandt in der poetischen Form, leicht, gefällig, blühend und farbenreich in der Darstellung, ohne in's Uebertriebene zu gerathen, ist Gottfried in der That ein Meister des Geschmacks. Obwohl bürgerlicher Herkunft, war er, eben wegen der Heiterkeit und vollendeten Form seiner Muse, an den Höfen willkommen und Fürstengunst ward ihm reichlich zu Theil. Sein Hauptwerk ist Tristan und Isolde, das „Hohelied der Minne", wie man es nicht mit Unrecht genannt hat. Die Liebenden haben aus Einem Becher den Liebeszauber getrunken, der sie fortan unauflöslich verbindet; nichts desto weniger weiß uns der Dichter mit seiner Seelenmalerei das Emporwachsen und

Blühen der Liebe in männlichen und weiblichen Herzen darzustellen, den Sinnenrausch, die unwiderstehliche Kraft der Leidenschaft, die den ganzen Gehalt des Lebens in Ein Gefühl auflöst. Die Erzählung selber ist durchdrungen von dieser Lyrik der Minnepoesie. Das Gedicht ist aber unvollendet geblieben und der Dichter (wahrscheinlich ums Jahr 1250) darüber hingestorben.

Sein echter Gegenfüßler war Wolfram von Eschenbach, einem Marktflecken unweit Ansbach, ein unbemittelter Ritter, der am gastlichen Hofe des Thüringer Landgrafen eine Stätte fand, wo er der Sangeskunst leben konnte. Auf der Wartburg vollendete er (1204) den Parcival, sein Hauptwerk. Ernst in seinem ganzen Wesen, ernst und charaktervoll auch in seinen Minneliedern, hat er diesem Heldengedichte eine Gedankenschwere, einen idealen Hintergrund, eine bei aller Ueppigkeit der Phantasie strenge Haltung gegeben, die vielfach an den späteren Italiener Dante erinnert. Mit seinem tiefen umfassenden Geiste hat Wolfram die britische Sage von König Artus Tafelrunde, die er aus französischer Darstellung entnahm, mit der Sage vom heiligen Graal verknüpft und indem er die Abenteuer des Artusritters Parcival, sein Leben und Streben, sein Irren und Straucheln uns erzählt, bis derselbe sein Ziel erreicht und König des Graals wird, uns ein Weltbild mittelalterlicher Geistesanschauung geliefert, das in dem Entwickelungsgange, den das Streben Parcivals nimmt, individuell lebendige Färbung gewinnt. Der Graal ist die kostbare Jaspis-Schüssel, aus welcher Christus in der Nacht, da er verrathen ward, mit seinen Jüngern das Osterlamm gegessen und in welche Joseph von Arimathia, nachdem Longinus mit einer Lanze die Seite des Gekreuzigten geöffnet, das Blut des Erlösers aufgefangen hat. An den Besitz dieses Gefäßes knüpfte sich fortan der Besitz des Segens, den das Blut der Erlösung gebracht; schon der Anblick des heiligen

Graals wirkte beſeligend, erlöſte von allem Schmerz Leibes und der Seele. Doch äußerte ſich dieſe Wirkung nur dem, der glücklich und reinen Herzens ſich dem Heiligthum nahet. Dem Heiden und Ungeweiheten blieb es unſichtbar. Held Parcival iſt zum König und Hüter des Graals auserkoren, aber nur allmählig wird er ſich ſeiner hohen Beſtimmung, ſeiner Heldenkraft und Heldenpflicht bewußt, durch manchen Fehltritt, durch Zweifel und Verzagen an Gott und der Menſchheit dringt er hindurch zum wahren Glauben, zu jenem Punkte gereinigter und geklärter Menſchheit, wo der Irrthum wie Schuppen von den Augen fällt und ein neues Paradies gewonnen wird. So ruht dies Heldengedicht auf chriſtlichem Grunde in einem noch eminenteren Sinne als Goethe's Fauſt. Indem es die Kämpfe und Entwickelungskriſen in die Innenwelt des Gemüths verlegt, indem es in dem jungen Ritter Parcival uns einen nur langſam aus der Uebermacht des Gefühls, aus dumpfem Hinbrüten, linkiſchem Ungeſchick und naiver Kindlichkeit ſich befreienden, aber auch einen nur um ſo ſicherer zur Höhe des Heldenthums, das Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat, ſich emporſchwingenden Jüngling darſtellt: iſt es trotz der fremdartigen Namen und ſeltſamen Schnörkel einer üppig ſich verſchlingenden Fabel doch ein kerndeutſches Gedicht, auf das unſere Nation mit Recht ſtolz ſein kann.

Einundfünfzigſter Brief.

Aus den genannten Klaſſikern des Mittelalters können Sie erſehen, daß der deutſche Minnegeſang, wenn auch von der Fremde her angeregt, keineswegs eine bloße Nachahmung der Troubadours-Lyrik war, die, überwiegend die Abenteuer und Wechſelfälle der

Liebe in leichtem, keckem Humor darstellend, weniger empfindungsvoll, dafür aber auch überwiegend männlicher und klarer war. Da in diesem ganzen minnenden Ritterthum viel Ueberspanntes, Künstlich-Gemachtes lag — das in Ulrich von Lichtenstein, der in Weibertracht als Frau Venus im Lande umherzog, um als Liebeskönigin Lanzen zu brechen, in seiner ganzen Lächerlichkeit sich selber darstellte —: so hatte diese Poesie nur so lange Bestand, als der Rittergeist durch die Kreuzzüge genährt wurde. Sobald diese aufhörten und der in den Städten aufblühende Bürgerstand den Nimbus des Ritterthums zerstörte und den Stand der „Herren" in seine Schranken wies, war es auch mit dem Minnesängerthum vorbei. An seine Stelle trat der Meistergesang der Zünfte, ehrbar, sittlich-streng, vorzugsweise an biblische Stoffe sich haltend, pedantisch nach den festgestellten Regeln Verse schmiedend, alles poetischen Schwunges der freischaffenden Phantasie los und ledig. Doch zur Weckung des geistigen Lebens im Volk, zur Hebung und Veredelung des Bürgerstandes selber trugen die Schulen der Meistersänger nicht wenig bei. In größeren und kleineren Städten Süddeutschlands, in Mainz, Augsburg, Nürnberg, Memmingen, Colmar, Ulm vor allen, traten ansässige Bürger, meistens Handwerker, zu einem geschlossenen Vereine zusammen und übten die poetische Kunst in den Kirchen nach beendigtem Nachmittags-Gottesdienst, oder im Rathhaussaale und auch in den Wirthshäusern und Herbergen. Auf einem mit Vorhängen umzogenen Gerüst saßen die „Merker", welche die Fehler, die beim Singen und Sagen gemacht wurden, genau verzeichneten und dann die Preise vertheilten, die in silbernen Ketten und Münzen und in einem Kranze von seidenen Blumen bestanden, den der „Kronenmeister" dem glücklichen Sänger aufs Haupt setzte. Auf der sogenannten Tabulatur waren die Regeln des Meistersangs über Reim und Silbenzahl des Verses, über

den Vortrag und die Melodie u. s. w. verzeichnet. In diesem ängstlich-genauen Halten am Hergebrachten, in diesem Schablonenthume mußte freilich der poetische Geist verkümmern; nur in einzelnen kräftig und reich begabten Persönlichkeiten, wie sie in einem Hans Sachs, dem Schuhmacher zu Nürnberg, uns entgegentreten, pulsirte ein dichterisches Leben. Hans Sachs hat über zweihundert größere und kleinere Gedichte, Fabeln, Schwänke, Lust- und Trauerspiele hinterlassen und in seinen ernsthaften Geschichten wie in den lustigen Schwänken ein nicht geringes Erzählertalent entfaltet.

Wenn nun auch der frische Aufschwung, den die deutsche Lyrik bei den Minnesängern genommen hatte, bei den Meistersängern wieder erlahmte: so ward dieser starren Kunstlyrik gegenüber doch ein reicher Ersatz gewährt durch den frisch sprudelnden Quell des weltlichen Volksliedes, in welches der poetische Sinn des ungelehrten, von Schulzwang und Regeln unbeirrten Volkes sein Gemüthsleben ergoß. Aus dem Born des Volksliedes erfrischte sich nach langer Dauer die im 18. Jahrhundert zum zweiten Mal und herrlicher als das erste Mal aufblühende Kunstpoesie unserer klassischen Literatur. Ohne das Volkslied hätten wir gar nicht die einfachen, herzinnigen Töne Goethe'scher Lyrik; manche Perlen unter seinen Liedern, wie der „Erlkönig", das „Röslein roth", das italienische „Ständchen" sind fein geglättete und sinnig abgerundete Volkslieder. Uhlands Muse ist durch die Milch des Volksliedes genährt und groß gezogen, hat ihr die frischen rothen Wangen und kräftig gesunden Glieder zu danken. Die aus dem Volke hervorgegangenen Sänger, oder die im Geist und Sinn des ungelehrten gemeinen Mannes redenden Dichter, die der Anschauungs-, Gefühls- und Denkweise des Volkes sich nicht durch ihre „höhere Bildung" entfremdet hatten, schlugen in einfachster Weise jene Herzenstöne an, die, sobald

sie erklangen, alsbald auch ergriffen und von Jung und Alt gesungen und fortgepflanzt wurden. Diese Volksdichter dichteten und sangen recht eigentlich im Namen des Volks, erregt und bewegt von dem, was in Aller Herzen lebendig war, was Allen auf den Lippen schwebte. Der Strophenbau des Liedes war höchst einfach, der Reim meist sehr mangelhaft, die ganze Composition unvollkommen — vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet. Aber der poetische Ton und Klang, die einfache natürliche Sprache des Gefühls, die Wärme des vom Selbsterlebten und Selbstempfundenen ergriffenen Gemüths fehlte keinem dieser Lieder. Die gelungensten verbreiteten sich weit und erhielten sich lange Zeit lebendig; im Munde des singenden Volkes fortgepflanzt half der Gesang dem Gedächtnisse nach. Es konnte natürlich nicht fehlen, daß im Laufe der Zeit manches Lied in seiner ursprünglichen Fassung gar nicht mehr zu erkennen war, da Strophen weggelassen und neue hinzugefügt, auch verschiedene Lieder mit einander verschmolzen wurden, so daß manches Lied in Schlesien ganz anders lautete, als am Rhein oder an der Donau. Das 15. und 16. Jahrhundert, in welchem das Volkslied blühete, war ein innerlich und äußerlich bewegtes, wanderlustiges, geistig und gemüthlich erwecktes — es war ja die Zeit, in welche die Entdeckung Amerika's und die Kirchenreformation Luthers fiel —, und dieses neue Leben, dieser frische Bildungstrieb wurzelte im Bürgerstande, an dessen Erregung und Bewegung denn auch die dienende Volksklasse den nächsten Antheil nahm. Wanderburschen und fahrende Schüler, dann freilich auch die Bänkelsänger brachten die Lieder von Ort zu Ort, und nachdem die Buchdruckerkunst erfunden war, wurden sie als „fliegende Blätter" in alle Gauen des deutschen Vaterlandes getragen.

Um Ihnen nur an Einem Beispiele zu zeigen, wie leicht

und frei bei aller Nachläſſigkeit der Form das Volkslied einhergeht und wie es in dem ſprungweiſen Fortſchritt ſeiner Darſtellung freilich auch ſehr zu Veränderungen und Umbildungen geeignet iſt, will ich Ihnen ein paar Lieder aus dem 16. Jahrhundert (115 ganz neue Liedlein, Nürnberg 1544) mittheilen.

Drei Fräulein.

I.

Mit luſt tet ich außreiten
durch einen grünen wald,
darinn da hort ich ſingen
drei vöglein wol geſtalt.

So ſind es nit drei vögelein,
es ſind drei frewlein fein;
ſoll mir das ein nit werden,
gilt es das leben mein.

Das erſt das heißet Urſulein,
das ander Barbelein,
das dritt hat keinen namen,
das ſoll des jagers ſein.

II.

Dort oben auf dem berge,
da ſteht ein hohes haus,
darein gend alle morgen
drei hübſche frewlein ein.

Die erſt die iſt mein ſchweſter,
die ander iſt mir gefreundt,
die dritt die hat kein namen,
die muß mein eigen ſein.

Es sind die unvergänglichen Anlässe und Gegenstände aller Lyrik, der Liebe Leid und Lust, Scheiden und Meiden und Wiedersehen, der Wechsel der Jahreszeiten und die Freude an der Natur, wie sie namentlich in den Jäger- und Wanderliedern hervortritt, ferner die Freuden des Weins und der Geselligkeit, — welche auch im Volksliede das poetische Motiv bilden. Aber neben dieser Volkslyrik erhielt sich auch die Volks-Epik, das Erzählungslied lebendig, das erschütternde Todesfälle oder historisch-merkwürdige Ereignisse besang, auch wohl die Thaten kühner Räuber feierte oder eine gelungene Entführung. Als charakteristisches Beispiel theile ich Ihnen das Lied von der schönen Bernauerin mit, aus dem Jahre 1435, in unserer Schreibart. Agnes Bernauer, die Baderstochter zu Straubing, war die Geliebte Herzog Albrechts von Baiern, der sich mit ihr vermählte und trotz dem Zorn seines Vaters sie nicht verlassen wollte. Da befahl der Herzog Ernst, der die Abwesenheit seines Sohnes benutzte, daß man die Agnes Bernauer in der Donau ertränken solle. Es geschah. Der unglückliche Sohn wollte den grausamen Vater bekriegen, ließ sich aber wieder besänftigen und machte dann zum Gedächtniß seiner der Politik geopferten Gattin fromme Stiftungen.

Von der schönen Bernauerin.

Es reiten drei Ritter zu München hinaus,
Sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus:
„Bernauerin bist du drinnen?
ja drinnen?“

„Bist du drinnen, so tritt du heraus,
Der Herzog ist draußen vor deinem Haus
Mit all' seinem Hofgesinde,
ja Gesinde.“

Sobald die Bernauerin die Stimme vernahm,
Ein ſchneeweißes Hemdlein zog ſie da an,
Wohl vor den Herzog zu treten,
ja treten.

Sobald die Bernauerin vor's Thor' 'naus kam,
Drei Herren gleich die Bernauerin vernahm.
„Bernauerin was willſt du machen?
ja machen?"

„Ei, willſt du laſſen den Herzog entwegen,
Oder willſt du laſſen dein jung friſches Leben
Ertrinken im Donauwaſſer?
ja Waſſer?"

„Und eh' ich will laſſen mein'n Herzog entwegen,
So will ich laſſen mein jung friſch Leben
Ertrinken im Donauwaſſer,
ja Waſſer."

„Der Herzog iſt mein
Und ich bin ſein!
Sind wir doch treu verſprochen,
ja verſprochen."

Bernauerin auf dem Waſſer ſchwamm,
Maria, Mutter Gottes, ſie rufet an,
Sollt' aus der Noth ihr helfen,
ja helfen.

„Hilf mir, Maria, aus dem Waſſer heraus,
Mein Herzog baut dir ein neu Gotteshaus,
Von Marmelſtein einen Altar,
ja Altar."

Sobald ſie dies geſprochen aus,
Maria, Mutter Gottes, hat geholfen aus
Und von dem Tod ſie errettet,
ja errettet.

Wie die Bernauerin auf die Brücken kam,
Ein Henkersknecht zu der Bernauerin kam:
„Bernauerin, was willſt du machen?
ja machen?“

„Ei, willſt du werden ein Henkersweib,
Oder willſt du laſſen deinen jung ſtolzen Leib
Ertrinken im Donauwaſſer?
ja Waſſer?“

„Und eh' ich will werden ein Henkersweib,
Eh' will ich laſſen meinen jung ſtolzen Leib
Ertrinken im Donauwaſſer,
ja Waſſer.“

Es ſtand kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag,
Bernauerin iſt ertrunken,
ja ertrunken.

„Auf, rufet mir alle Fiſcher daher,
Sie ſollen fiſchen bis ins rothe Meer,
Daß ſie mein Feinslieb ſuchen,
ja ſuchen.“

Es kommen gleich alle Fiſcher daher,
Sie haben gefiſcht bis ins rothe Meer,
Bernauerin haben ſie gefunden,
ja gefunden.

Sie legen's dem Herzog wohl auf den Schooß,
Der Herzog viel tauſend Thränen vergoß,
Er thät gar herzlich weinen,
ja weinen.

„So ruft mir her fünftauſend Mann,
Einen neuen Krieg will ich heben an,
Mit meinem Herrn Vater eben,
ja eben.“

„Und wär' mein Herr Vater mir nicht so lieb,
Ich ließ ihn aufhenken wie einen Dieb,
Wär' aber mir 'ne große Schande,
ja Schande."

Es stund kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag',
Sein Herr Vater ist gestorben,
ja gestorben.

„Die mir helfen sollen meinen Herrn Vater begraben,
Rothe Mäntel müssen sie haben,
Roth müssen sie sich tragen,
ja tragen."

„Und die mir helfen mein Feinslieb begraben,
Schwarze Mäntel müssen sie haben,
Schwarz müssen sie sich tragen,
ja tragen."

„So wollen wir stiften eine ewige Meß,
Daß man die Bernauerin nicht vergeß,
Man wolle für sie beten,
ja beten!"

Dies Lied, nicht gar lange nach der Begebenheit gedichtet, die es feiert, hat vollste dramatische Lebendigkeit, aber den genauen Sachverhalt gibt es nicht an, sondern rückt bereits das Thatsächliche ins Mythische. Mit schnellen Sprüngen eilt es von einem Moment zum andern und läßt es uns den Zusammenhang errathen. Aber die Treue und Reinheit der Gattin, der tiefe Schmerz des Gatten, der die Pietät des Sohnes gegen den Vater doch nicht unterdrücken kann, sind vortrefflich gezeichnet und naiv ist wieder die Verschiedenheit der Trauer in den rothen und schwarzen Kleidern angedeutet.

Wie die nordische Ballade und die südliche Romanze vor-

herrschend im Erzählungston gehalten ist: so fehlt es auch uns Deutschen an epischen Volksliedern nicht, wenn sie auch an poetischem Werth der Lyrik nachstehen. Die ältesten Volkslieder sind ja überhaupt episch, an große Ereignisse und hervorstechende Heldenthaten sich anschließend. Bevor das Volk die Zustände und Bewegungen des Innenlebens zum Gegenstande seines Gesanges machen kann, muß es erst durch die Anschauung großer Thatsachen aufgerüttelt werden. Auch unsere ältesten religiösen Lieder waren überwiegend episch, die Geschichte von der Geburt, vom Leiden und Sterben, von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi feiernd, wie sie die Evangelien erzählen. Die Zeit jedoch des nationalen Epos, die unmittelbar an das mythische Zeitalter der nationalen Heldenkämpfe sich anschließt, war längst vorüber; nur einzelne Nachklänge der deutschen Heldensage finden wir noch in Volksliedern, wie der Kampf Hildebrands mit seinem Sohne Hadubrand in dem bekannten und beliebten Liede: „Ich will zu Land ausreiten, sprach Meister Hildebrand", gefeiert wird. Die Umarbeitungen und Ueberarbeitungen des alten Volksepos, wie sie in Gedichten vom Rosengarten, vom Zwerg Laurin, von Otnit, Hugo und Wolfdietrich beliebt wurden (vereinigt unter dem Namen „das alte Heldenbuch"), haben geringen poetischen Werth. Hingegen erlebte das altdeutsche Thierepos von Reineke dem Fuchs, der von Nobel, dem König der Thiere vorgeladen wird wegen vielfacher Ränke und Missethaten, aber Allen ein Schnippchen schlägt, eine sehr gelungene Uebersetzung und theilweise Umdichtung und erhielt sich bis jetzt in der Gunst aller Freunde echter Poesie. Bekanntlich hat es Goethe in Hexametern gegeben; Meister Kaulbachs klassischer Illustrationen dazu ist bereits gedacht worden.

Wollen Sie über das Volkslied näher sich belehren, so mag Ihnen A. F. G. Vilmars Handbüchlein für Freunde des Volks-

liedes, ferner das 2te Bändchen der Aesthet. Vorträge von A. W. Grube empfohlen sein. In Wolfgang Menzels Blumenlese: „Die Gesänge der Völker" finden Sie eine wohlgeordnete Auswahl von Volksliedern und volksthümlicher Lyrik. Damit Sie auch von den gemüthlichen, im Ganzen durchaus lebensfrohen und heiteren Singweisen der deutschen Volkslieder eine Vorstellung erhalten, lassen Sie sich doch das mit hübschen Illustrationen ausgestattete Büchlein von Georg Scherer kommen: „Die schönsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen." Eine gute Auswahl ist ferner: „Deutscher Liederhort von Ludwig Erk."

Zweiundfünfzigster Brief.

Sie thun Recht, liebes Fräulein, wenn Sie das vor einiger Zeit erschienene vortreffliche Ritterbuch von Fr. v. Falkenstein zur Hand nehmen; man muß die Ritter und das Treiben jener Zeit kennen lernen und sich von der damaligen Empfindungsweise und Galanterie einen Begriff bilden, wenn man die Minnelieder verstehen will. Sie bekommen zugleich ein Bild von der Würde, Reinheit und Thätigkeit jener Frauen, die uns neuere Romanschreiber meist in solch gemeiner Prosa schildern, und als Schlußstein zu dem großen gothischen Riesenbau des Mittelalters nehmen Sie Goethe's Götz von Berlichingen.

Nicht minder interessant ist es auch zu sehen, wie unsere Altvordern ihre Gedanken und Empfindungen in Schrift und Druck, verziert und erläutert durch sinnige Bilder, der Nachwelt überlieferten. Eine Literaturgeschichte, die zugleich in anschaulichen Proben eine Geschichte der Bibliographie bietet, ist

das 3bändige Werk von Rob. Koenig: Deutsche Literaturgeschichte mit Farbendrucken und erläuternden Abbildungen.

Nun aber lassen Sie uns nach Süden ziehen und zwar nach Italien, wo zu gleicher Zeit mit den Meistersängern drei große Dichter lebten: Dante, Petrarca und Boccaccio.

Alles, was Wissenschaft und Leben damaliger Zeit Großes und Schönes darbot, hat Dante, in seinem allegorischen Epos: Die göttliche Komödie, im mystisch-religiösen Sinne seiner Zeit dargestellt. Die Parteikämpfe der Welfen und Ghibellinen, die Thaten und Leiden hervorragender Männer werden in charakteristischen Figuren mit echt historischem Sinne erfaßt und in markigem Stil gezeichnet. Aber indem der Dichter alle diese Kämpfe und Errungenschaften seines Zeitalters in Himmel und Hölle verlegt, aus der wirklichen Welt in eine mythisch-jenseitige springt und seinem Heldengedicht die katholisch-religiöse Form aufprägt, entzieht er seiner obwohl großartigen Schöpfung die reine poetische Wirkung und macht sie zu einer Zwittergeburt.

Petrarca hat seine Stärke auf lyrischer Seite. Er hat in künstlichem Versbau die zarteste Sentimentalität geschildert in seinen an die geliebte Laura gerichteten Sonetten. Die italienische Prosa aber wurde durch die Novellen des Boccaccio sehr gehoben, der, freilich nur die sinnliche Liebe feiernd, mit ausgezeichneter Leichtigkeit und reizender Anmuth zu erzählen wußte.

Im 16. Jahrhundert erschien Arioſt's romantisches Epos: Der rasende Roland, voll malerischer Anmuth. Ihm folgte Taſſo, dessen glühende Empfindung sowohl in seinen lyrischen Gedichten, als auch in seinem Epos: Das befreite Jerusalem, allen Zauber einer musikalischen Sprache entwickelte. Doch folgten alle diese italienischen Dichter mehr oder weniger römischen Vorbildern und nahmen besonders das Gekünstelte in ihre Werke

auf, so daß sie, Dante ausgenommen, weniger durch den Gesammteindruck ihrer Werke, als durch einzelne der Natur und dem höchsten poetischen Leben entnommene Stellen befriedigen. Uebrigens war die Poesie der Italiener, so wenig sie das hohe Ideal der Griechen erreicht hatte, doch derselben an Ruhe, Heiterkeit und Grazie in der europäischen Romantik am nächsten gekommen. Sie ist eine männliche Kunst geworden, gleichsam der großgewachsene Minnegesang, und darum hat das Studium derselben den neuern Dichtern, besonders Wieland und Goethe, gedient, von den kindlichen Minneliedern mitten durch die moderne Sentimentalität hindurch den Rückweg zu finden zum griechischen Stile. Den Italienern selbst ist dies nicht gelungen, denn nach Tasso brachte Marino und seine Schule das Spielende, Tändelnde, Schwülstige und andere poetische Süßigkeiten der römischen Dichter in die italienische Poesie, von denen sie sich kaum in der neuesten Zeit losmachen konnte. Wir werden später sehen, wie dieser verfehlte Geschmack im 17. Jahrhundert auch unsere deutschen Dichter auf Abwege führte.

Das meiste poetische Leben ist allerdings in den portugiesischen und spanischen Meistern jener Zeit zu finden. Die Lusiadi (d. h. die Lusitaner oder Portugiesen), ein Heldengedicht von dem Portugiesen Camoens, der spanische Don Quixote von Cervantes, dieser echt komische Roman, der seines Reichthums an unübertrefflichen Lebensgemälden wegen wohl ein Epos heißen könnte, Calderons romantisches Theater — sind erst in neuern Zeiten von den Deutschen ganz anerkannt und gewürdigt worden, und haben auch bisher schon vielfältigen Einfluß auf unsere Literatur gehabt. Der poetische Drang ergriff mit Glück die reichen, im Volksgemüth lebendig fortgepflanzten Sagen und Heldengeschichten, die freilich mit dem rechtgläubig-katholischen Sinn des Spaniers, dem das Kirchen-Dogma für

ein ſchlechthin Unabänderliches, für alle Zeiten Gegebenes galt, verſchmolzen eine ſehr eigenthümliche Form und Farbe erhielten. An Wechſel der Begebenheiten und Situationen ſind die Dramen eines Lope de Vega und Calderon reich, in den Darſtellungen bibliſcher Geſchichten und Scenen aus dem Leben der Heiligen lag bereits ein nicht geringes dramatiſches Element, aber der frei auf ſich ſelber beruhende, nach den Geſetzen ſeiner eigenen Individualität ſich beſtimmende und ſeinen Charakter entwickelnde Menſch gibt doch erſt das rechte dramatiſche Leben, das den ſpaniſchen Dramen abging, weil hier Kirche und Ritterthum, das Geſetz großer Körper- und Genoſſenſchaften als zwingende Regel die Individuen beherrſchte. Das katholiſche Drama blieb im Grunde immer epiſch, Begebenheiten erzählend; wie bei den Griechen das Götter und Menſchen beherrſchende Schickſal über den handelnden Perſonen ſchwebte als zwingende Macht, der die Charaktere ſchon im Voraus verfallen waren; ſo war im chriſtlichen Mittelalter die katholiſche Kirche die Schickſalsgöttin (das fatum) geworden, die ſegnend und verdammend, ſtrafend und belohnend ihre Gnade und Ungnade ſpendete, je nachdem der Einzelne ſich ihr unterwarf, d. h. ſeine ganze Individualität ihr opferte. Das Recht der freien Individualität konnte nur auf proteſtantiſchem Boden auch für das Drama erobert werden, und William Shakeſpeare war der Mann, der dem modernen Drama die Bahn eröffnete, indem er zuerſt in ſeinen hoch poetiſchen Schöpfungen zeigte, wie der Charakter des Menſchen Dämon, der Zug des Herzens des Schickſals Stimme iſt.

Dreiundfünfzigster Brief.

Die Reformation brachte für Deutſchland zunächſt keinen Aufſchwung der Nationalliteratur, ſondern theologiſches Gezänk, und dann unſeligen Zwieſpalt und verderblichen Bürgerkrieg. Zwar hatte Luther der hebräiſchen Poeſie ihren heiligen Ernſt und Gedankenſchwung glücklich abgelauſcht und durch ſeine treffliche Ueberſetzung der Bibel Alten und Neuen Teſtaments der deutſchen Sprache bewunderungswürdige Stärke, Biegſamkeit und Harmonie verſchafft, wie er denn ſelber in ſeinen Kirchenliedern, die er mehr ſingend als ſchreibend dichtete, in einfacher und doch höchſt ergreifender Weiſe chriſtliche Begeiſterung mit pindariſchem Schwung vereinigte. Allein er fand nur in ſeiner kirchlichen und theologiſchen Wirkſamkeit Jünger, die freilich auch bald auf dieſem Gebiet über ihren dogmatiſchen Streitigkeiten, über den Buchſtaben den Geiſt und das Weſen vergaßen; die tiefpoetiſche Natur des großen Kirchenreformators blieb von Vielen verkannt, und in den Schulen der Gelehrten herrſchte nach wie vor pedantiſche Engherzigkeit und Verachtung der Mutterſprache.

England dagegen war aus harten inneren Kämpfen ſtärker hervorgegangen und durch die Reformation in ſeinem nationalen Leben weſentlich gekräftigt worden. Dort erhob ſich unter der glorreichen Regierung der Königin Eliſabeth als Stern erſter Größe ein Dichter ſonder Gleichen, der, ohne gelehrte Bildung, aber urkräftigen, hellen Geiſtes und vom Leben ſelber in die Schule genommen, das Drama plötzlich auf den Höhepunkt ſeiner Ausbildung erhob. William Shakeſpeare, geboren 1564 zu Stratfort am Avon, der Sohn eines Wollhändlers und vielleicht ſelbſt zu dieſem Gewerbe beſtimmt, verheirathete ſich ſchon als

18jähriger Jüngling, fühlte sich aber in seiner vielleicht übereilt geschlossenen Ehe nicht glücklich, ging davon und kam nach London, wo er zuerst Schauspieler, dann Mitactionär eines Theaters wurde, zu Wohlstand gelangte und sich in den höchsten Ständen Freunde erwarb; namentlich war ihm Graf Southampton zugethan und die Königin Elisabeth selber, wie auch später Jakob I., waren dem Dichter sehr gewogen. Wie die glücklichen Zeiten nationalen Aufschwunges unter Elisabeth auch den jungen Dichter begeistert und gekräftigt hatten, so wirkten die spätern trüben Zeiten merklich verdüsternd auf seine Stimmung; im Jahre 1612 zog er sich vom Schauspiel zurück, verließ 1614 London und starb 1616 in seinem Geburtsorte.

Was soll ich Ihnen aber in Kürze von des großen Briten unsterblichen Werken sagen, was von diesem reichen, tiefen, hellen und klaren Dichtergeiste, der in die Geheimnisse des Menschenherzens gedrungen wie Wenige vor und nach ihm, der alle Saiten der Liebe und Freundschaft, der Treue und Dankbarkeit mit unnachahmlicher Zartheit berührt, und hinwiederum alles Dämonische in der Menschenbrust, alle Affecte und Leidenschaften mit seiner stets sichern Sonde blosgelegt hat, daß dem Hörer und Zuschauer das Blut erstarrt! Die ganze Stufenleiter von Freude und Lust, von frivolem Scherz und geistreichem Witz zum strengen Gedanken voll sittlichen Ernstes — das Gemüthsleben von der Lichtseite bis zum Schatten finsterer Schwermuth und bis zur Nacht des Wahnsinns und der Verzweiflung — die Sünde in ihrem Keim, Wachsthum und Ende, menschliche Schwäche in ihrer Erbärmlichkeit und menschliche Thatkraft in ihrer Erhabenheit: wo ist etwas Menschliches, das in Shakespeare's Dramen nicht einen dichterisch vollendeten Ausdruck gefunden hätte? Frei schwebt sein Geist über das Natur- und das Menschenleben dahin, mit Adleraugen seine Höhen und Tiefen erspähend und Bilder sammelnd

für die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Gedanken. Der fallende Wassertropfen, der blinkende Thau und die linde Sommernacht werden von ihm mit gleicher Meisterschaft gemalt wie der Sturm und Blitz und das gewaltige Meer, und doch dienen alle diese Naturbilder nur zur Verkörperung seiner, das menschliche Leben charakterisirenden Gedanken, zum symbolischen Hintergrund seiner dramatischen Charaktere, ja das Naturleben wird unter seiner Hand selber dramatisch und er personificirt den Thautropfen wie jede Regung des menschlichen Gemüths. Eine neue Götterwelt tritt an die Stelle der griechischen Mythologie und des Heiligen der katholischen Kirche, sie wird unmittelbar aus dem menschlichen Herzen selber heraufbeschworen, es sind Engel und Teufel, Heroen und Feiglinge, Gespenster und Hexen, die uns die Welt des Gemüthes gegenständlich machen, und weil sie ein so treuer Ausdruck des Innern sind, auch vollste Anschaulichkeit und äußere Wirklichkeit gewinnen. Freilich ist auch Shakespeare ein Kind seiner Zeit; seine dramatische Muse ist in mancher Hinsicht auch romantisch, ausgestattet mit der ganzen bunten phantastischen Märchen- und Sagenwelt des Mittelalters, mit Vorliebe ihren Stoff aus Novellen und Geschichtsüberlieferungen nehmend, die bereits ein poetisches Gepräge im Volksgemüthe erhalten haben. Aber wie natürlich weiß der Dichter die überkommene Sage, den Aberglauben und Geisterspuk mit der Handlung selber zu verschmelzen, für die Charakteristik seiner handelnden Personen selber zu verwenden, so daß auch das Phantasiebild zum vollsten Lebensbilde wird und für uns volle sinnliche Realität gewinnt! Ein Shakespeare durfte es wagen, einen Sommernachtstraum mit seinen Elfen und seiner Waldluft in Scene zu setzen und der dramatischen Wirkung gewiß zu sein; den Geist von Hamlets Vater ganz dem Gespensterglauben des Volkes gemäß auf der Bühne nicht blos erscheinen, sondern auch als handelnde Person mit

agiren zu lassen. Von Shakespeare's Kunst gilt ganz besonders das Goethe'sche bekannte Wort:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr!

Nicht zu rühmen ist die Shakespeare'sche Manier, die etwas ganz Subjectives ist, die aber in Sitte und Stimmung seiner Zeit manche Entschuldigung findet, ich meine die gesuchten Wortspiele, das Witzeln, der Schwulst in manchen Stellen, die Lust an pöbelhaften Schimpfwörtern und die rohen Anspielungen auf geschlechtliche Verhältnisse. Königin Elisabeth und ihre Hofdamen mögen wohl derbere Nerven gehabt haben als die Damen der Jetztzeit, so daß sie über Manches lachen konnten, was heutzutage in gewählter Gesellschaft durchaus nicht gesprochen oder zum Gegenstand von Späßen gemacht werden kann, weshalb auch die Schauspiele Shakespeare's eigens für unsere Bühnen bearbeitet werden müssen, und sich keineswegs so ohne Weiteres zur Lectüre für jungfräuliche Leserinnen eignen. Darum wünsche ich, Sie hörten dann und wann die Dramen des englischen Barden gut vorlesen, wobei dann selbstverständlich Manches übersprungen oder manches Anstößige gemildert werden könnte. Aber jene Auswüchse, Schnörkel und Verstöße wider das edle Gleichmaß und den feineren Geschmack sind doch nur ein Beweis von der Ueberfülle an Kraft, und kommen wenig in Betracht gegen die Schönheit des Ganzen und so vieles Zarte und Liebliche im Einzelnen. Vorläufig will ich Ihnen nur einige Bilder aus seiner großen Galerie vorführen, damit Sie den Mann lieben und bewundern lernen, bis Sie etwa so glücklich sind, einen guten Vorleser zu hören.

Erst eine Stelle aus König Johann von England, einem Drama, das, als Ganzes betrachtet, minder gelungen, aber deshalb nicht minder reich an einzelnen Schönheiten ist.

Dieſer Fürſt hatte ſich ungerechter Weiſe des Thrones bemächtigt und den rechtmäßigen Erben, den kleinen Herzog Arthur, den Sohn ſeines Bruders verdrängt. Um dieſen gefährlichen Nebenbuhler los zu werden, befiehlt er ſeinem Kämmerer Hubert, ihn zu morden.

Hubert und zwei Aufwärter (treten auf).

Hub. Glüh' mir die Eiſen heiß, und ſtell' du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Buſen ſtampft, ſo ſtürzt hervor,
Und bind't den Knaben, den Ihr bei mir trefft,
Feſt an den Stuhl. Seid achtſam! Fort und lauſcht!
Erſter Aufw. Ich hoff', Ihr habt die Vollmacht zu der That.
Hub. Unſaub're Zweifel! Fürchtet nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Burſch, ich hab' Euch was zu ſagen.

Arthur (tritt auf).

Arth. Guten Morgen, Hubert!
Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz!
Arth. So kleiner Prinz, mit ſolchem großen Anſpruch,
Mehr Prinz zu ſein, als möglich. Ihr ſeid traurig?
Hub. Fürwahr ich war ſchon luſt'ger.
Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Menſch kann traurig ſein, als ich.
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herr'n, ſo traurig wie die Nacht,
Zum Spaße blos. Bei meinem Chriſtenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang' der Tag iſt, wollt' ich luſtig ſein.
Und das wollt' ich auch hier, beſorgt ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet ſich vor mir und ich vor ihm;
Iſt's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht! — und, Hubert, wollte Gott,
Ich wär' Eu'r Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hub. (bei Seite). Red' ich mit ihm, so wird sein schuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erstorben liegt:
Drum will ich rasch sein und eine Ende machen.
Arth. Seid Ihr krank, Hubert? Ihr seht heute blaß.
Im Ernst, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufsäß' und bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb' Euch mehr als Ihr mich liebt.
Hub. Sein Reden nimmt Besitz von meinem Busen.
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Bei Seite.) Nun, du thöricht Wasser?
Du treibst die unbarmherzige Marter aus?
Ich muß nur kurz sein, daß Entschließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen.
Könnt Ihr's nicht lesen? ist's nicht gut geschrieben?
Arth. Zu gut zu solcher schlimmen Absicht.
Müßt Ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eisen?
Hub. Junger Knab', ich muß.
Arth. Und wollt Ihr?
Hub. Und ich will!
Arth. Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur schmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch vor die Stirn,
Mein bestes, eine Fürstin stickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch Mitternachts,
Und, wie der Stunde wachsame Minuten,
Ermuntert' ich die träge Zeit beständig,
Frug bald: was fehlt Euch? und wo sitzt der Schmerz?
Und bald: was kann ich Euch für Liebes thun?
Manch armen Manns Sohn hätte still gelegen,
Und nicht ein freundlich Wort zu Euch gesagt:
Doch Euer Krankenwärter war ein Prinz.
Ihr denkt vielleicht, das war nur schlaue Liebe,
Und nennt es List? Thut's, wenn Ihr wollt! Gefällt's
Dem Himmel, daß Ihr mich mißhandeln müßt,
So müßt Ihr. — Wollt Ihr mir die Augen blenden?

Die Augen, die kein einzig Mal Euch ſcheel
Anſahn noch anſehn werden?
Hub. Ich hab's geſchworen,
Und ausglüh'n muß ich ſie mit heißen Eiſen.
Arth. Ach! Niemand thät' es, wär' die Zeit nicht eiſern.
Das Eiſen ſelbſt, obſchon in rother Gluth,
Tränk' meine Thränen, dieſen Augen nahend,
Und löſchte ſeine feurige Entrüſtung
In dem Erzeugniß meiner Unſchuld ſelbſt;
Ja, es verzehrte ſich nachher in Roſt,
Blos weil ſein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid Ihr denn härter als gehämmert Eiſen?
Und hätte auch ein Engel mich beſucht,
Und mir geſagt, ich werde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt — niemand als Hubert.
Hub. (ſtampft). Herbei!

Aufwärter (kommen mit Eiſen, Stricken u. ſ. w.).

Thut, wie ich Euch befahl.
Arth. O helft mir, Hubert; helft mir! Meine Augen
Sind aus ſchon vor der blut'gen Männer Blicken.
Hub. Gebt mir das Eiſen, ſag' ich, bindet ihn.
Arth. Was braucht Ihr, ach! ſo ſtürmiſch rauh zu ſein?
Ich will nicht ſträuben, ich will ſtockſtill halten.
Um's Himmels willen, Hubert! Nur nicht binden!
Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig ſitzen wie ein Lamm;
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtlein ſagen,
Noch will ich zornig auf das Eiſen ſehn.
Treibt nur die Männer weg; und ich vergeb' Euch,
Was Ihr mir auch für Qualen anthun mögt.
Hub. Geht, tretet ab! Laßt mich allein mit ihm!
Erſter Aufw. Ich bin am liebſten fern von ſolcher That.
(Aufwärter ab.)
Arth. O weh! ſo ſchalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick iſt finſter, doch ſein Herz iſt mild. —

Ruft ihn zurück, damit ſein Mitleid Eures
Beleben mag.

Hub. Komm, Knabe, mach Dich fertig.

Arth. So hilft denn nichts?

Hub. Nichts als Dich blenden laſſen.

Arth. O Himmel! ſäß' Euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anſtoß in dem koſtbaren Sinn,
Dann fühltet Ihr, wie das Kleinſte tobt,
Müßt' Euch die ſchnöde Abſicht gräulich ſcheinen.
Verſpracht Ihr das?

Hub. Still! Haltet Euren Mund.

Arth. Hubert, der Vortrag mehr als eines Mundes
Kann nicht genugſam für zwei Augen ſprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt Ihr, ſchneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O ſchonet meine Augen! Sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als Euch anzuſchaun.
Seht, auf mein Wort! Das Werkzeug iſt ſchon kalt,
Und würde mir kein Leid thun.

Hub. Ich kann's glühen, Knabe!

Arth. Nein, wahrlich nicht! Das Feuer ſtarb vor Gram,
Daß es, zum Troſt geſchaffen, dienen ſoll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur ſelbſt!
Kein Arges iſt in dieſer glüh'nden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geiſt ihr aus,
Und ſtreute reu'ge Aſche auf ihr Haupt.

Hub. Mein Odem kann ſie neu beleben, Knabe!

Arth. Wenn Ihr das thut, macht Ihr ſie nur erröthen,
Und über Eu'r Verfahren glüh'n vor Scham.
Ja, ſie wird Euch vielleicht in's Auge ſprühn,
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach ſeinem Meiſter ſchnappen, der ihn hetzt.
Was Ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,
Verſagt den Dienſt; nur Euch gebricht das Mitleid

Das wildes Feu'r und Eisen hegt, Geschöpfe
Zu unbarmherzigen Zwecken ausersehn.

Hub. Gut, leb'! Ich will Dein Auge nicht berühren
Für alle Schätze, die Dein Oheim hat.
Doch schwur ich drauf, und war entschlossen, Knabe,
Mit diesen Eisen hier sie auszubrennen.

Arth. Nun seht Ihr aus wie Hubert! All' die Zeit
War't Ihr verkleidet.

Hub. Still, nichts mehr! Lebt wohl!
Eu'r Oheim darf nicht wissen, daß Ihr lebt;
Ich will die Spürer mit Gerüchten speisen.
Und, holdes Kind, schlaf' sorgenlos und sicher,
Daß Hubert, für den Reichthum aller Welt,
Kein Leid Dir thun will.

Arth. O Himmel! Dank Euch, Hubert!

Hub. Nichts weiter! Still hinein begleite mich!
In viel Gefahr begeb' ich mich für Dich.

(Beide ab.)

Allein der Prinz muß dennoch sterben. Das Schreckliche wurde nur durch das Mitleid des Höflings hinausgeschoben. Arthur sucht nämlich zu entfliehen, springt über die Stadtmauer herab und stürzt sich todt. Es war dies eine Lieblingsscene Goethe's und er gab sich selbst viel Mühe, die junge Neumann für die Rolle Arthur's zu bilden. Leider entriß ein frühzeitiger Tod die liebenswürdige Künstlerin bald dem Leben und der Bühne, und Goethe feierte sie in einer Elegie, — Euphrosine heißt sie darin — wo er ihren Schatten mit Bezug auf die Darstellung Arthurs also sprechen läßt:

„Denkst du der Stunde noch wohl, wo auf dem Brettergerüste
Du mich der höhern Kunst ernstere Stufen geführt?
Knabe schien ich, ein rührendes Kind: du nanntest mich Arthur,
Und belebtest in mir britisches Dichtergebild."

Die zweite Stelle, die aus den vielen vortrefflichen herausgehoben zu sein verdient, sind die Worte der Porcia, aus dem „Kaufmann von Venedig", wo sie im dritten Act dem Bassanio ihre Hand reicht.

Porcia. Ihr seht mich, Don Bassanio, wo ich stehe,
So wie ich bin: obschon, für mich allein,
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunsch,
Viel besser mich zu wünschen; doch für Euch
Wollt' ich verdreifacht zwanzigmal ich selbst sein,
Noch tausendmal so schön, zehntausendmal
So reich. —
Nur um in Eurer Schätzung hoch zu stehn,
Möcht' ich an Gaben, Reizen, Gütern, Freuden
Unschätzbar sein; doch meine volle Summe
Macht etwas nur: das ist in Bausch und Bogen
Ein unerzogenes, ungelehrtes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sich ihr weich Gemüth
Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.
Ich selbst und was nur mein ist, ist Euch, nur Euch
Nun zugewandt; noch eben war ich Eigner
Des schönen Guts hier, Herrin meiner Leute,
Monarchin meiner selbst; und eben jetzt
Sind Haus und Leut', und eben dies Ich selbst
Eu'r eigen, Herr! Nehmt sie mit diesem Ring!

Mit welcher Wahrheit ist dies liebliche Geschöpf geschildert; diese weibliche Hingebung an den Mann ihrer Wahl, diese bräutliche Unbefangenheit mit so viel Anmuth und Würde. Wie sie voll Geist und Witz ist (was sie besonders durch ihre scharfsinnige Schlichtung des Shylock'schen Handels vor Gericht kund thut), so

ist auch Bassanio, ihr Geliebter, zugleich Kavalier und Gelehrter, ein lebensfroher, feiner Weltmann gebildeten Geistes und offenen Gemüthes, der allzuverschwenderisch seine Geldmittel erschöpft hat, sich dessen aber mit der Aussicht auf seine Heirath der reichen Erbin getröstet. Es ist jedoch keineswegs das Geld als solches, was ihn reizt, denn er hat das Bild seiner Porcia in allem Glanz ihrer Schönheit und Tugend treu im Herzen bewahrt; aber eine verständige Ueberlegung ist bei ihm ebenso wenig zu verkennen als bei der edlen Porcia, welche dem ihre Hand zu reichen verspricht, der unter drei Kästchen, einem goldenen, silbernen und bleiernen, dasjenige wählt, worin ihr Bildniß verborgen. Auf jedem Kästchen ist ein Vers angebracht, so verfaßt, daß die Wähler leicht irre geführt werden können, bei der Wahl aber sich selber charakterisiren. So wählt der heißblütige Sohn des Südens, der Prinz von Marokko, den blos sinnliche Leidenschaft treibt, das goldene Kästchen; der selbstbewußte stolze Spanier, dem der Silberklang eigener Ehre noch über die Liebe geht, das silberne; Bassanio aber, der sich durch äußere Hüllen und verfängliche Worte nicht blenden läßt, trifft das rechte. Sie haben hier einen von jenen Fällen, wo sich Shakespeare eines märchenhaften Bildes bedient, um es mit voller Sicherheit, mit Glück und Geschick zum dramatischen Element zu erheben. Aehnlich ist es im Trauerspiel Lear; der König verlangt von seinen drei Töchtern, ihm zu sagen, wie lieb sie ihn hätten, darnach wolle er dann seine Gunstbezeigung messen. Die beiden liebloſen Töchter überbieten sich in Betheuerungen ihrer Zuneigung, und Kordelia, die gute Tochter, weil sie den Vater wirklich liebt, mag keine Phrasen drechseln und fällt in Ungnade. Es scheint dies eine große Willkürlichkeit von Seiten des Dichters zu sein, daß er uns unter diesem Bilde das gemüthliche Verhältniß eines Vaters zu seinen Töchtern charakterisiren will; aber Shakespeare, der mit sicherem Tact solche

Volksſagen zu ſeinem Zweck ergriff, hat uns mit dieſem einen höchſt bezeichnenden Zuge die ganze Launenhaftigkeit und Willkür des alten Königs geſchildert, der, eben weil er momentanen Einfällen und Launen ſo ſehr nachgibt, daß ſie ihn verblenden, nicht ohne Schuld iſt an den ſchweren Leiden, das Seitens ſeiner zwei böſen Töchter über ihn hereinbricht. Die zerrüttete Pietät, wie ſie alle Säulen der ſittlichen Weltordnung umſtürzt und alles Gute und Schöne des Menſchenlebens in ihre finſteren Abgründe hinabreißt, iſt mit grauenerweckender Wahrheit vom Dichter des Lear geſchildert worden, aber in das grauſige Bild fällt doch ein lichter Strahl der Verſöhnung, ausgehend von der edlen Königstochter und dem rechten und echten Sohne Gloſters.

Je mehr Sie Shakeſpeare kennen lernen, deſto mehr werden Sie auch erſtaunen über die Mannigfaltigkeit ſeiner Frauengeſtalten, die alle eigenthümlich und lebenswahr in höchſter Vollendung gezeichnet ſind und die Liebe in ihren mannigfaltigſten Erſcheinungen darſtellen. Im Trauerſpiel Romeo und Julie iſt es die jugendliche Leidenſchaft in ihrer ganzen Gluth, aber auch in ihrer reinen Idealität, alle Gedanken und Gefühle auf den Geliebten richtend, alle Hinderniſſe beſiegend, alle anderen Familienverhältniſſe brechend und willig das Leben opfernd, eine Liebe, ſtärker als der Tod. Aber eine ſolche Liebe, wie ſie ganz Gluth, ganz Leidenſchaft iſt, weil ſie alle übrigen Lebensverhältniſſe zu Gunſten des Einen vernichtet, wirkt auch wie ein zerſtörender Vulkan.

Desdemona, die Gemahlin Othello's, eines offenen, biederen, aber auch leidenſchaftlichen, jähzornigen Kriegers, der ſeine Frau mit ganzer Seele liebt, aber, durch einen Schurken zur Eiferſucht entflammt, in ſeinem Zorn ihr Mörder wird: Es zeigt ſich da das Mißverhältniß zwiſchen dieſem zwar edlen und tapfern, aber doch geiſtig zu tiefſtehenden und gemüthlich zu rauhen Manne und einer zarten Frauenſeele, die, ganz Liebe und Hingebung,

zu fein organisirt ist, um sich selber zu vertheidigen, und es verabsäumt, das drohende Ungewitter mit überlegenem Verstande und energischem Willen zu beschwören. In eine ganz andere Sphäre versetzt uns wiederum die Tragödie Hamlet, die im Prinzen und der Ophelia uns zwei verwandte Naturen zeigt, ganz dazu geschaffen um einander zu beglücken. Hamlet ist ein Gemüthsmensch, ein gedankenschwerer Zweifler, der, weil er jede That zuvor allseitig erwägen und mit den zarteren Rücksichten seines Gewissens und Gefühles in Einklang bringen will, den rechten Zeitpunkt zum Handeln verfehlt, aber gerade durch seine Unschlüssigkeit das Verderben über sich und seine Umgebung heraufbeschwört und endlich gezwungen das thun muß, was er vorher mit freiem Entschluß hätte thun können und sollen. Er entsagt der Liebe zu Ophelien, ermordet, ohne es zu wissen, ihren Vater, spielt den Wahnsinnigen, — aber Ophelia, die nordische Mimose, die bis dahin still in ihrer Phantasie gelebt und gewebt und den Prinzen, den sie in der ganzen Glorie seines edlen Wesens geschaut und verstanden, in ihr Herz geschlossen hat, wird in der That wahnsinnig, denn sie ist phantasievoll und Gemüthswesen, wie Hamlet, aber ein Weib, das der feindlich auf sie eindringenden Außenwelt weder männlichen Muth noch die Energie des Denkens und ironischer Reflexion entgegensetzen kann. Sie findet in der kühlen Fluth das Ende ihrer Pein:

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckuksblumen.
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen
Die wankenden Trophäen und sie selbst

In's rinnende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodieen
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

Vor solchen Dichtergemälden müssen alle Farben des Malers erbleichen und alle Töne des Componisten verstummen.

Shakespeare's Denkmal prangt in der Westminster-Abtei zu London, wo die britischen Könige und Helden ruhen. Zur Grabschrift hat man eine Stelle aus seinen Werken gefunden, sie steht in dem romantischen Schauspiele: „Der Sturm", 4. Act:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme und Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja was daran nur Theil hat, untergehen,
Und wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug,
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

So läßt auch Sophokles im Ajax seinen Odysseus sprechen:

„Und sehen, daß wir Menschen alle, die
Wir leben, Traumgestalt und Schatten sind."

Vierundfünfzigster Brief.

Sie vermuthen ſchon im Voraus, daß ich auf die franzöſiſche Literatur weniger gut zu ſprechen ſein werde, als auf die engliſche. Ich werde es nicht tadeln, daß Sie die lebhafte, geiſtreiche und ſchöne Sprache der Franzoſen gern ſprechen und ihre Schriften gern leſen; aber das muß ich Ihnen ſagen, daß Sie nur darum ſo viel Mühe haben, an wahrer Poeſie Geſchmack zu finden, weil Ihnen ſo viel Franzöſiſch zu Theil geworden iſt. Sollten die Franzoſen ein unpoetiſches Volk ſein? höre ich Sie ausrufen. Im Mittelalter, als noch die Troubadoure ſangen und König Renatus von Anjou ein arkadiſches Schäferleben ſpielte, da war es noch ein ſehr poetiſches Volk, ja es ſchien, als ſollte die neuere Dichtkunſt über ganz Europa von ihnen ausgehen. Auch Charakter und Volks- und Staatsleben war in dieſem Lande höchſt poetiſch bis zum ritterlichen Franz I. und ſeinem Bayard. Auch im Jahrhundert der Reformation war viel Poeſie dort zu Hauſe, und der Humoriſt Rabelais hat noch ſeines Gleichen nicht gefunden. Als ſie erſt die ſpaniſchen und italieniſchen Novellenſchätze und die Griechenwelt, beſonders Sophokles und Euripides, in ihren Geiſt aufgenommen hatten, da war die franzöſiſche Dichtung zur ſchönſten Blüthe aufgeſproſſen, und der erhabene Corneille ſchenkte der Welt ſeinen Cid. Aber ſiehe da, eine Geſellſchaft gelehrter Herren ohne Gemüth und Geſchmack, die franzöſiſche Akademie und ihr Beſchützer Richelieu, verwarfen die herrliche Gabe, und der erſchrockene Dichter ließ ſich irre machen und bemühte ſich, dem ſtrengen Gerichtshofe Folge zu leiſten. Daſſelbe mußte ſich auch Racine gefallen laſſen; er ſchnitt ſeine zarten Empfindungen und ſein rührendes Pathos nach der Laune des Hofes zu. Selbſt Molière's unvergleichliche Luſtſpiele wären

bei größerer Freiheit anders ausgefallen. Das Poetische wurde einer modischen Regelmäßigkeit der Eleganz und sogenannten Anständigkeit aufgeopfert. Ja, die Sprache selbst wurde von der Akademie so geregelt, daß künftigen Geschlechtern die Macht ganz benommen war, sie zu erweitern, oder nach Bedarf des Zeitgeistes und dessen herrschender Empfindungs- und Denkweise zu gebrauchen. Daher die Unbehülflichkeit der Franzosen, wenn sie deutsche oder englische Schriften übersetzen, mit Vorstellungsweisen, die vor der Gründung der französischen Akademie noch nicht da waren, fertig zu werden. Die Poesie aber, die keine Schranke fesseln soll, wie konnte sie bei solchem Zwang gedeihen? Die schönsten Tragödien Corneille's und Racine's sind eigentlich dialogisirte Epopöen voll Tiraden und zugespitzten Antithesen. Hingegen haben es die Franzosen in rhetorischen Werken und in der Prosa überhaupt weit gebracht, und bei ihren Diderots, Buffons, Montesquieu's findet man mehr wahre Poesie, als in ihren langweiligen, beschreibenden, epischen und lyrischen Versgebäuden. Doch lesen Sie hierüber, was Schiller seinem Freund Goethe schreibt, als dieser das Voltairische Trauerspiel Mahomed deutsch auf die Bühne brachte:

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen;
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt,

Selbſt in der Künſte Heiligthum zu ſteigen
Hat ſich der deutſche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Iſt er dem beſſern Ruhme nachgeſchritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Deſpoten walten,
Wo ſich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunſt das Edle nicht geſtalten;
Von keinem Ludwig wird es ausgeſä't;
Aus eig'ner Fülle muß es ſich entfalten,
Es borget nicht von ird'ſcher Majeſtät,
Nur mit der Wahrheit wird es ſich vermählen,
Und ſeine Gluth durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Feſſeln uns zu ſchlagen,
Erneuerſt du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurück zu führen zu den Tagen
Charakterloſer Minderjährigkeit.
Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen in's bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden;
Das Neue kommt, das Alte iſt verſchwunden.

Erweitert jetzt iſt des Theaters Enge,
In ſeinem Raume drängt ſich eine Welt,
Nicht mehr der Worte redneriſch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt:
Verbannet iſt der Sitten falſche Strenge,
Und menſchlich handelt, menſchlich fühlt der Held;
Die Leidenſchaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur iſt Theſpis' Wagen,
Und er iſt gleich dem acheront'ſchen Kahn!
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben ſich heran,

So droht das leichte Fahrzeug umzuſchlagen,
Das nur die flücht'gen Geiſter faſſen kann.
Der Schein ſoll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und ſiegt Natur, ſo muß die Kunſt entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüſt der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan.
Nichts ſei hier wahr und wirklich, als die Thräne;
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig iſt die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falſche ſtellt ſich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunſt vom Schauplatz zu verſchwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantaſie;
Die Bühne will ſie, wie die Welt, entzünden,
Das Niedrigſte und Höchſte menget ſie.
Nur bei den Franken war noch Kunſt zu finden,
Erſchwang er gleich ihr holdes Urbild nie:
Gebannt in unveränderliche Schranken
Hält er ſie feſt, und nimmer darf ſie wanken.

Ein heiliger Bezirk iſt ihm die Scene!
Verbannt aus ihrem feſtlichen Gebiet
Sind der Natur nachläſſig rohe Töne;
Die Sprache ſelbſt erhebt ſich ihm zum Lied.
Es iſt ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernſten Tempel füget ſich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muſter zwar darf uns der Franke werden!
Aus ſeiner Kunſt ſpricht kein lebend'ger Geiſt;
Des falſchen Anſtands prunkende Geberden
Verſchmäht der Sinn, der nur das Wahre preiſt:

Ein Führer nur zum Beſſern ſoll er werden,
Er komme wie ein abgeſchied'ner Geiſt,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Es bleibt den Franzoſen alſo das Verdienſt, daß ſie, während ſich bei andern Nationen phantaſtiſche Mißgeſtalten auf den Parnaß wagten, durch ihre ſtrenge Form immer wieder zu der regelmäßigen Schönheit zurückführten. Indeß haben wir es erlebt, daß ſie mit aller Zierlichkeit und ſcheinbaren Sittigkeit gar verderbliche Grundſätze zu verbreiten wußten. Beſonders iſt dies mit der neueſten franzöſiſchen Literatur der Fall, wo die ſogenannte romantiſche Schule alle Leidenſchaften und Affecte der Menſchen in ekelhafter Uebertreibung darſtellt und durch ihre Gemälde wahrhaft zur Unmenſchlichkeit ſtatt zur Humanität hinführt.

Fünfundfünfzigſter Brief.

Wenn ich Ihnen im neulichen Briefe wegen der Franzoſen wehe gethan habe, will ich mich dadurch entſchuldigen, daß es nicht ſo gemeint ſei, als ob die Franzoſen keiner Poeſie fähig wären. Habe ich nicht geſagt, daß die Anfänge der neueren europäiſchen Poeſie großentheils bei den Provençalen und Troubadours zu ſuchen ſeien? Waren nicht auch in ſpäteren Zeiten Rabelais, Jodelle, Malherbes wahre Dichter? und auch die Schriftſteller aus dem Zeitalter Ludwig's XIV. und dann die folgenden von Voltaire und Rouſſeau bis auf Victor Hugo und Lamartine haben viel Herrliches geſchrieben, und ich freue mich mit Ihnen der genialen Blicke Chateaubriand's, wie der wahrhaft poetiſchen méditations Lamartine's. Aber wir dür-

sen es uns doch nicht verhehlen, es ist viel, sehr viel Ueberspanntes in der neuesten französischen Literatur, und das Schöne ist nicht immer mit dem Wahren und Guten vereint. Wie hat die hochbegabte Dudevant (Georges Sand) ihren Genius gemißbraucht, unhaltbare Theorieen zu verbreiten und Verhältnisse mit dem Glanze der Schönheit zu bedecken, die im innersten Grunde unsittlich sind! Wie viel Frivoles und Gemeines ist in den Romanen von Alex. Dumas, und wie raffinirt weiß Eugen Sue und mit welcher Unnatur und Uebertreibung Victor Hugo den ermatteten Geschmack seiner Leser wieder zu reizen mit pikanten Geschichten aus der Hefe der menschlichen Gesellschaft! Solche Dichtungen wie die mystères de Paris überleben selten ihren Autor, und mit Recht, denn es sind Modefabrikate. Victor Hugo wird als ein warnendes Beispiel für begabte Dichter erscheinen, Maß zu halten. Diese neuere französische Art hat zwar auch in Deutschland manchen Anklang gefunden, und ich könnte manche Romane nennen, die in üppigen Bildern und gleißender Darstellung unsittlicher Lebensverhältnisse mit Georges Sand wetteifern, wie z. B. die Victoria Accorombona des gefeierten Tieck; aber im Ganzen ist die deutsche Muse doch weit sittsamer und reiner als die französische.

Die Franzosen, wie sie in ihrem politischen Leben zur strengen Einheit und Centralisation gebracht wurden, mußten es auch in ihrer Poesie sich gefallen lassen, daß eine oberste Akademie zu Paris der Sprache die Form vorzeichnete. Da ging es der deutschen Poesie besser; es bekümmerte sich kein Fürst und keine Akademie um sie; verachtet und geringschätzt von den Universitäten und Professoren, konnte sie sich doch eben ausbilden, wie sie wollte. Während des dreißigjährigen Krieges erhoben sich zuerst wieder ruhmwürdige Dichter. Opitz war ihr würdiger Vorgänger; Fleming, Tscherning, Gerhardt, Dach sind große

Namen aus dieſer Schule, die man die Schleſiſche nennt, weil die Meiſten Schleſier waren. So unbeholfen damals noch die deutſche Sprache war und ſo ſehr man den Schriften die Nachahmung römiſcher, griechiſcher und italieniſcher Muſter anmerkt, ſo kommt man doch zuweilen auf Stellen, wo man ausrufen möchte: hat man damals ſchon ſolche Empfindungen und ſolche Gedanken und zwar in ſolcher Form ſo trefflich und ſo kräftig ausgeſprochen? Beſonders iſt dies der Fall mit den Kirchenliedern, mit denen die neuern durchaus nicht zu vergleichen ſind, weil es jenen Männern von Herzen ging, wenn ſie fromme Lieder ſangen. Darum verfehlen neuere Kritiker, wenn ſie zuweilen in Geſangbüchern die alten Lieder verbeſſern wollen, gewöhnlich das Maß. Da iſt z. B. das ſchöne Lied von P. Gerhardt, wovon ich Ihnen nur die erſte Strophe abſchreiben will:

„Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreuſten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann."

Die Strophe wurde auf folgende Weiſe moderniſirt:

„Befiehl du deine Wege
Und Alles, was dich kränkt,
Der treuen Vaterpflege
Des, der den Weltkreis lenkt.
Der Wolken, Fluth und Winden
Beſtimmte Ziel und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Ist nicht durch die angebliche Verbesserung des Ausdrucks zugleich das Poetische weggewischt?

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte aber die französische Literatur Einfluß auf unsere Dichter; mit den Perrücken, Steifröcken, Complimenten, Menuettschritten, beschnittenen Bäumen und mit anderer dergleichen Unnatur, kam auch die manierirte Steifheit, der pedantische Ernst und der gezierte Scherz von Paris und Versailles in die deutsche Poesie. Indessen war doch immer ein eifriges Streben sichtbar, sich vor Uebermaß in solchen Dingen zu hüten, und den guten Sitten der Deutschen treu, d. h. wahr und sittlich rein und ehrlich zu bleiben. Das Meiste, diesen Gallicismus zu verdrängen, thaten wieder die Griechen und Römer; ihre Schriften wurden seit ihrer Wiederauflebung zur Zeit der Reformation (also 200 Jahre hindurch) erst jetzt ihrem lebendigen Geiste nach verstanden. Solch ein durch die Griechen gebildeter Sänger war Klopstock. Voll hoher Gedanken und edler Gefühle sind seine Oden, Lieder und Elegieen, seine Messiade und seine Trauerspiele; aber es ist Alles zu geistig, und sein hochaufstrebender Gesang will fast nie die Erde berühren. Dazu kommt noch sein Bestreben, den Reim zu verdrängen und statt dessen die deutsche Sprache in die griechischen Silbenmaße zu zwängen. Die Sprache hat er freilich dadurch fügsamer und vielseitiger gemacht, aber seine Gedichte sind dadurch nicht wohlklingender geworden. Von einer andern Seite wollte er wieder ganz deutsch sein, wo es nicht so noth that; an die Stelle der schönen bereits bekannten, in tausend Denkmalen der bildenden und redenden Kunst dargestellten griechischen Mythologie setzte er die nordische, und seine Gedichte wimmeln von Wodan, Freia, Wingolf und Thuiskon u. dgl. m., die Niemand kennt, als etwa ein gelehrter Forscher nordischer Alterthümer. Diese allzusubtile Geistigkeit, dieser griechische Versbau, selbst reimlos in

Liedern, die doch auch für's Volk geschrieben wurden, und endlich die nordische Götterwelt haben gemacht, daß dieser große Dichter, der an Stärke der Gedanken und Erhabenheit der Phantasie Wenige seines Gleichen zählt, von dem deutschen Volke mehr bewundert, als gelesen und geliebt ist.

Am besten sagen noch die Oden und Elegieen zu, wo Freundschaft und Liebe besungen wird, wie denn überhaupt Klopstock selbst interessanter und seine Dichtung verständlicher wird, wenn man die Geschichte seines gefühlvollen Herzens kennen lernt. Der Gram verschmähter Liebe gab ihm den elegischen Ton, der durch alle seine Gedichte forttönt, und ist leider die Veranlassung geworden, daß die Jünger des großen Meisters — und das waren, außer Goethe etwa, fast alle deutschen Dichter um die Mitte des 18. Jahrhunderts — so viel von Grab und Tod singen. Um ihn von dieser Leidenschaft zu heilen, rief ihn Bodmer, der alte Dichtervater, nach der Schweiz, wo er dann die berühmte Ode an den Zürchersee dichtete.

Hier ist sie:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Empfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut; schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Von des schimmernden See's Traubengestaden her
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf,
Komm in röthendem Strahle
Auf dem Flügel der Abendluft.

Komm, und lehre mein Lied jugendlich heiter sein,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich!

Schon lag hinter uns weit Uto, an deſſen Fuß
Zürich in ruhigem Thal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jetzt entwölkte ſich fern ſilberner Alpen Höh'
Und der Jünglinge Herz ſchlug ſchon empfindender.
Schon verrieth er beredter
Sich der ſchönen Begleiterin.

Hallers Doris, die ſang, ſelber des Liedes werth
Hirzels Daphne, den Kleiſt innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge ſangen
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzt nahm uns die Au' in die beſchattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Inſel krönt;
Da, da kameſt du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du ſelbſt! dich, wir empfanden dich!
Ja, du wareſt es ſelbſt, Schweſter der Menſchlichkeit,
Deiner Unſchuld Geſpielin,
Die ſich über uns ganz ergoß!

Süß iſt, fröhlicher Lenz, deiner Begeiſt'rung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn ſich dein Odem ſanft
In der Jünglinge Herzen
Und die Herzen der Mädchen gießt.

Ach, du machſt das Gefühl ſiegend, es ſteigt durch dich
Jede blühende Bruſt ſchöner und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzauberter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beſſ're, ſanftere Luft, wenn er Gedanken winkt,
Im ſokratiſchen Becher,
Von der thauenden Roſ' umkränzt;

Wenn er dringt bis in's Herz, und zu Entſchließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weiſen iſt.

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das ſchlagende Herz, und die Unſterblichkeit
Iſt ein großer Gedanke,
Iſt des Schweißes der Edlen werth!

Durch der Lieder Gewalt bei der Urenkelin
Sohn und Tochter noch ſein; mit der Entzückung Ton
Oft beim Namen genennet,
Oft gerufen vom Grabe her;

Dann ihr ſanfteres Herz bilden und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch gießen in's ſanfte Herz
Iſt, beim Himmel, nicht wenig!
Iſt des Schweißes der Edlen werth!

Aber ſüßer iſt's noch, ſchöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wiſſen ein Freund zu ſein,
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umſchattungen,
In den Lüften des Walds, und mit geſenktem Blick
Auf die ſilberne Welle,
That ich ſchweigend den frommen Wunſch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schoß einſam von mir verſtreut,
Die in ſeligen Stunden
Meine ſuchende Seele fand!

O ſo bauten wir hier Hütten der Freundſchaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns ſich in Tempe,
Jenes Thal in Elyſium!

Wirklich ſtrömt in dieſer Ode das edelſte Herz ſeine Empfindungen aus. Man ſieht es, wie die Schönheiten der Natur auf das Gemüth des Dichters Freude und Friede bringend wirkten. Es iſt aber nicht eine Verherrlichung der Natur, keine Ode auf den Zürichſee als ſolchen, keine begeiſterte Lobrede auf deſſen eigenthümliche Schönheit, was wir etwa der Ueberſchrift nach erwarten dürfen; ſondern es iſt eine Verherrlichung der Freundſchaft, es iſt das vom Gefühl der innigen Gemeinſchaft mit verwandten Seelen überſtrömende Herz, das von den Reizen einer gemeinſchaftlichen Seefahrt blos den Ausgangspunkt nimmt, um das Bündniß der Herzen zu feiern. Wie gleich die erſte Strophe die Schönheit der Natur zurückſtellt gegen die Schönheit der ſittlichen Welt, wie die vierte bis achte Strophe der Fahrt nur Erwähnung thut, um ſie in der Wirkung auf das Gemüth der Freunde darzuſtellen: ſo iſt die ganze zweite Hälfte des Gedichtes nichts als eine Feier der Freude, die erſt im Freundeskreiſe ihren Höhenpunkt findet, und der Freundſchaftscultus iſt ſo abſolut, daß am Schluß des Gedichts das erregte Hochgefühl ſogar wieder herabgeſtimmt wird zur elegiſchen Weichheit im Gedanken an die entfernten Freunde; erſt dann, wenn dieſe gegenwärtig wären, möchte der Dichter in dieſem reizenden Thale Hütten bauen; erſt

dann würde sich „der Schattenwald in Tempe, das Thal in Elysium wandeln.“ Nur im Reflex des Lichtes, das von dem Freundeskreise auf die Natur fällt, wird diese verschönert; so ist der Zürichsee nur ein Spiegel der schönen Seele geworden, und das Gedicht schließt gleichsam mit der Entfaltung derselben Blume, die als Knospe sich schon in der ersten Strophe gezeigt hatte.

Goethe, der sich ganz und voll der Natur hinzugeben vermochte, der es verstand, Natur in sich, sich in Natur zu finden, sang auf demselben See:

Und frische Nahrung, neues Blut,
Saug' ich aus freier Welt.
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Bei Goethe gehen Inneres und Aeußeres, Natur und Geist, stets ineinander auf, darum trägt seine Naturschilderung nicht minder als seine Darstellung des Menschenlebens, seine Lyrik nicht minder als seine Epik den Charakter naiver Frische und Unmittelbarkeit; bei Klopstock ragen Gedanken und Gefühle hoch über die Sinnenwelt empor, diese vermag nicht jene zu verkörpern, sie ist nur der Fußschemel für den Geisterthron, der im Aether seine Stelle hat. Daher der zugleich erhabene und sentimentale Charakter seiner Dichtungen überhaupt, wie die Richtung auf das Elegische in seinen Oden insbesondere; über letztere breitet sich ein Schleier der Wehmuth, denn bei aller Erhabenheit, Reinheit und Stärke der Empfindung wird diese doch überall auf den Zwiespalt und Abstand der realen und idealen Welt hingelenkt, kann sich in der Gegenwart nicht befriedigt fühlen und flüchtet in die Vergangen-

heit oder Zukunft. Der Anblick des herrlichen Naturbildes weckt auch bei Goethe das Andenken an vergangene selige Tage: aber er läßt sich den gegenwärtigen Genuß darum nicht verkümmern, sein zwischen Freud' und Leid so oft getheiltes, durch so viele Wechselfälle hindurch gegangenes Leben ist ihm jeder Zeit ein Ganzes, Volles, und der letzte Augenblick die reife Frucht aller vorangegangenen. —

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so hold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

*

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

* * *

Klopstock steht einzig da im erhabenen Schwung seiner Lyrik in der Energie seiner Gefühle, aber er wird in der Ueberschwänglichkeit derselben, verbunden mit der in antike Versmaße gewaltsam gebundenen Sprache, oft dunkel und schwülstig; und indem er — wie in der Ode auf den Zürichsee — die individuellsten Freundschaftsverhältnisse, die nur der Eingeweihte kennt, mit allgemeinmenschlichen Gedanken und Gefühlen verknüpft, erhält seine Dichtung etwas Schillerndes, Beunruhigendes, Ermüdendes. Die Zeilen:

Haller's Doris, die ſang, ſelber des Liedes werth,
Hirzel's Daphne, den Kleiſt innig wie Gleimen liebt,

— werden Ihnen ein Räthſel ſein, da man der Sprache nach in der That nicht weiß, ob Haller's Doris ſang oder geſungen wurde: es iſt das Gedicht Haller's an ſeine Doris gemeint, das von Hirzel's Gemahlin geſungen ward; das „den" ſoll ſich auf Hirzel beziehen, „welchen Kleiſt innig wie Gleimen liebte". Aber abgeſehen von ſolchen Unregelmäßigkeiten, Gewaltſamkeiten und Härten haben doch die Oden Klopſtock's die größte Bedeutung gehabt für die Entwickelung unſerer Mutterſprache; ſie haben zuerſt gezeigt, welchen Schwunges und Feuers, welcher Erhabenheit und Würde ſie fähig iſt, ſie haben die Feſſeln des Alexandriners und einer in gereimte Proſa ausartenden Dichtkunſt, ſie haben insbeſondere die nüchterne Weiſe Gellertſcher Fabeln und Erzählungen und der daran ſich knüpfenden Verſtandspoeſie zuerſt mit Erfolg geſprengt und den reinen Formen Goethe's und Schiller's die Wege gebahnt. Da, wo Klopſtock das Naturbild zugleich plaſtiſch vor uns hinſtellt und in ſeine Gemüthswelt überleitet, ſo daß innere und äußere Anſchauung ſich vollkommen einigen und gegenſeitig ſich heben, iſt ſeine Dichtermacht entſchieden, ſeine Wirkung großartig. Seine kurze Ode „die frühen Gräber" z. B. gehört zu den ſchönſten, welche die deutſche Sprache beſitzt.

Die frühen Gräber.

Willkommen, o ſilberner Mond,
Schöner, ſtiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehſt? Eile nicht, bleib', Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt! Das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen iſt nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Ihr Edleren, ach, es bewächſt
Eure Male ſchon ernſtes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe ſich röthen den Tag, ſchimmern die Nacht!

Mit ſchmerzerfülltem Gemüth — die Ueberſchrift des Gedichtes gibt bereits den Grund an — begrüßt der Dichter den in heller Klarheit prangenden Mond, der mit ſeinem milden Glanze auf ein verwundetes Gemüth ſo wohlthuend wirkt, der die Seele „löſt" — wie es Göthe in ſeinem Liede an den Mond ſo ſchön bezeichnet — ſo daß ſie wie einem verſchwiegenen Freunde ihm Alles klagen und ausſprechen möchte, was ſie bedrückt. In der ſtillen Nacht, wo Arbeit und Lärm des Tages verſtummen, findet der Betrübte gleichſam die ihm gemäße Welt; aber erſt durch des Mondes Licht, das die Finſterniß bannt und mit ſeinem magiſchen Glanze die Erde verklärt, wird die Nacht ſo wohlthuend für das trauernde Herz. Es kann ſich ungehindert ſeinen Gefühlen überlaſſen im Anſchauen des lichten geſtirnten Himmels, der das Auge nicht blendet, und einer verklärten Erdenwelt, die den Blick nicht auf Einzelheiten hinzieht und feſſelt. Die Phantaſie entfaltet ihre Schwingen, das Ferne wird nah, das Vergangene gegenwärtig. So ſpricht die Seele:

Willkommen, o ſilberner Mond,
Schöner, ſtiller Gefährt' der Nacht!

Wenn Alles auf Erden wankt und ſchwindet, dann richtet ſich der Blick nach dem Feſten droben, ſucht da ein Beſtändiges. Aber ſchon die ſcheinbare Bewegung des Mondes, der ſich hinter eine Wolke birgt, erinnert das vom Verluſt der liebſten Freunde gebeugte Gemüth an die Unbeſtändigkeit alles Geſchaffenen; es möchte ihn feſthalten —

Bleib'! Gedankenfreund —

Der Mond hält wohl dem Blicke Stand, aber er ist doch nur ein Spiegel für die Stimmung des Dichters, und wie wenig er das, was dieser entbehrt und verloren hat, ersetzen kann, beweist der schnelle Uebergang der Phantasie zu einem noch schöneren Naturbilde. Die Mondesnacht mit ihrer weichen schmerzstillenden balsamischen Milde erhält zum Gegenbilde den lebenweckenden frischen jugendkräftigen Frühlingsmorgen.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Und doch kann auch der Frühling mit all' seiner Wonne und Seelenstärkung nicht den Freund, das Menschenherz ersetzen, dessen Liebe und Freundschaft die Erde erst zum Paradiese macht und ein Glück bringt, welches die Natur als solche nicht zu geben vermag.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht!

An die schönsten Naturscenen, welche die Erde bietet, knüpft sich das Andenken an die heimgegangenen Freunde, der Glanz der Natur (des Frühlings) erbleicht aber vor dem ernsten Bilde der bemoosten Gräber, welche das Vergängliche und Nichtige aller Erdenherrlichkeit predigen und zugleich die Menschenseele, den Geist, welcher Herz zu Herzen zieht und erst in der Gemeinschaft des Naturschönen recht froh wird, als das einzig Werthvolle erkennen lassen. So erhebt sich das trauernde Subject, indem es seinen Schmerz an die Natur zu knüpfen, in ihren Busen auszuschütten scheint, zugleich über die Natur und adelt seine Trauer.

Sechsundfünfzigster Brief.

Nun wird es immer voller und gedrängter auf dem Parnasse und die Auswahl immer schwerer, da des Vortrefflichen so viel sich häuft. Geist- und herzreich, wie Goethe sagt, aber dabei ruhig und emsig, schritten die deutschen Sänger fort, und ihre Werke adelt hohe sittliche Würde und Einfalt. Indessen bemerkt man immer noch eine gewisse Beschränktheit, ein steifes, oft pedantisches Hangen an hergebrachten Theorien und dann wahre Demuth vor Allem, was in der Welt Schranken baut und Schranken setzt. Die Ursache davon lag freilich in der beschränkten Lage und Erziehung der Dichter selbst, die meistens bürgerlicher Herkunft, oft aus den untersten Ständen entsprossen, nicht so leicht kühnen Aufschwung wagten. Es schien ihnen schon große Freiheit, wenn sie sich mehr als andere ihrer Zeitgenossen den Fesseln der Mode und der Etikette entrangen und in ungebundener Fröhlichkeit hinaus ins Freie wagten und dort ihren süßen Empfindungen überließen. Darum findet man bei den meisten Dichtern dieser Zeit so viel von Mai, von Nachtigallen, Blüthenhain, Quellen, Heerden, Schäfern, Dörfchen und Landmädchen, so daß diese endlose Naturfeier ermüdend wird. Bei allem dem fehlen scharfe Umrisse und bestimmte Formen, und Vieles zerrinnt in Nebel, und man findet weit öfter eine Dichtersprache als Dichtung selbst. Im Ganzen aber herrscht noch immer der französische Einfluß, bis Lessing auftritt, jene Götzen zu entkleiden. Dieser scharfsinnige, vielseitig gebildete und gelehrte Mann, obwohl er nicht den poetischen Schwung Klopstocks besitzt, zeigt viel eindringlicher als Jener den Deutschen, was sie sein könnten, wenn sie den Muth haben wollten, von fremdem Einfluß sich frei zu halten.

Sehen Sie sich recht das vorstehende Bildniß an*), das den jungen Lessing darstellt und vom Maler selber mit vollem Geist und Leben behandelt ist. Gleim ließ es für seinen Freundschaftstempel malen und Rietschel hat es mit Bleistift copirt, um es für seine Denkmalstatue zu Grunde zu legen. Welche kühn aufstrebende Stirn, lebendige lebensfrohe helle lachende Augen, welch ein feingeschnittener Mund, worin Schärfe, Gutmüthigkeit und Ironie sich mischen! Ueber sein äußeres Erscheinen sind uns von Lessings Verehrern folgende interessante Angaben hinterlassen:

„Eine gedrungene, kräftige Gestalt von mehr als gewöhnlicher Mittelgröße zeigte das schöne Ebenmaß eines durch Leibesübungen aller Art, durch Reiten, Tanzen, Fechten zur Freiheit edler, natürlicher Haltung entwickelten Gliederbaues, der ihn nicht blos in den Augen seiner Freundin Eva König als einen schönen Mann erscheinen ließ. Das Haupt auf dem kräftigen Halse grad' und frei emporgerichtet, zeigte in dem wohlgerundeten, geistdurchleuchteten Antlitz von natürlich gesunder Gesichtsfarbe das offene, klare, tiefdunkelblaue Auge, dessen Blick nicht stechend oder herausfordernd, entschieden und unbefangen wie ein ungetrübter Spiegel erschien, der sein Object rein und klar auffaßt. Rascher Gedankenflug, schalkhafte Grazie und ein herzgewinnendes Wohlwollen sprüheten aus seinem Blicke ihre siegreichen Geschosse, und dieses Auge war von um so gewaltigerer Wirkung, als dasselbe schon aus weiter Ferne seinen Gegenstand zu fixiren vermochte. Das volle, lange Haar von schöner lichtbrauner Farbe war selbst in seinem letzten Lebensjahre nur von einzelnen Silberfäden als Spuren mannigfacher Leiden und Sorgen und Kämpfe durchmischt.

*) Der Stahlstich ist auch auf chinesisches Papier in Folio gedruckt in der Verlagshandlung Fr. Brandstetter zum Preis von 1 ℳ einzeln zu haben.

... Bildniß an*), ...
... selbst ...
... es für seine ...
... mit Bleistift ...
... zu ... zu ...
... wige ... lachend.
... Mund, worin ...
... Ueber sein äußeres Erschei...
... folgende interessante ...

... mehr als gewöhnli...
... eines durch ...
... Freiheit edler, ...
... baues, der ihn nicht blos ...
... einen schönen Man...
... dem kräftigen Halse ...
... dem ..., geistdurchleuch...
teten ... Gesichtsfarbe das offene, klar...
... dessen ... nicht stechend oder herausfor...
... ungetrübten Spiegel ...
... klar auffaßt. Mancher Ge...
... ein herzgewinnendes ...
... siegreichen Geschosse, und die...
... Wirkung, als dasselbe ...
... zu ... vermochte. ...
... schöner lichtbrauner Farbe war ...
... Jahre nur von einzelnen Silberfäden als ...
... der Leiden und Sorgen und Kämpfe ...

... ist auch auf ... Papier in Folio gedruckt ...
... Buchhändler ... von 1 ... einzeln zu ...

G. E. Lessing.

Er trug es von der Stirn nach dem Nacken zu gekämmt, an beiden Seiten der Schläfe zu einer Locke aufgekräuselt, und hinten zu einem Haarbeutel endend ohne Perrücke. Seine Tochter erzählt, daß er selbst in der engsten Häuslichkeit sich nie auch nur eine nachlässige Bequemlichkeit in seiner Haltung erlaubte; nur beim Schreiben und Meditiren pflegte er gekrümmt zu sitzen, was, wie bei Schiller, seine Brustkrankheit fördern half. Nichts in seiner äußeren Erscheinung zeigte den stubensitzenden Gelehrten, sondern Alles bis auf die sorgsam gewählte, überaus saubere Kleidung, die ihm bei seiner edlen Haltung und seiner wohlgebildeten Figur sehr gut stand, den lebenssichern, seiner selbst gewissen, harmonisch gebildeten Mann, dessen Auftreten überall, wo er sich zeigte, den angenehmsten und vortheilhaftesten Eindruck machte. Dieser Eindruck ward noch gehoben durch ein unbeschreiblich freundliches, zuvorkommendes und bei aller Entschiedenheit und Eigenartigkeit doch vollkommen anspruchloses Wesen, durch die anmuthige Lebhaftigkeit seiner Bewegungen und vor Allem durch den zum Herzen dringenden Ton einer klangvollen, zwischen Bariton und Tenor schwebenden Stimme. So gehörte Lessing zu den wenigen großen Geistern, welche durch ihre persönliche Erscheinung nicht verloren, sondern vielmehr gewannen. Dem entsprechend ist, was Zeitgenossen und Freunde, wie Mendelssohn, uns von dem unwiderstehlichen Zauber seines persönlichen Verkehrs und von jener Meisterschaft berichten, mit welcher er im lebendigen Gespräche das Wort fast noch mehr als im schriftlichen Ausdrucke beherrschte. In seiner Individualität lag seine Größe. In ihr lag der Zauber seines Wesens, dem sich die verschiedenartigsten Naturen, selbst ein Charakter wie Goetze, nicht zu entziehen vermochten."

In Lessing vereinigte sich der durch gründliches Studium der Alten geläuterte Geschmack mit eminenter Verstandesschärfe; er war ein Genie der Kritik, das die deutsche Sprache mit solcher

Klarheit und Gewandtheit zu brauchen verstand, wie es noch von keinem Aesthetiker und Kritiker vor ihm geschehen war. Sein „Laokoon", eine Schrift, in welcher er, von der Betrachtung des klassischen Bildwerks der Alten ausgehend, das Grundgesetz aller Kunst als: Darstellung des Schönen als solchen entwickelte, ist selbst ein klassisches Werk der Kunst edler und schöner Schreibart, worin die Schärfe des Gedankens, die Gründlichkeit der Untersuchung mit größter Einfachheit und Klarheit der Darstellung auf das Glücklichste verbunden ist. Ueberzeugend wies Lessing nach, daß der Zweck aller Poesie und Kunst nur das Schöne selber sein könne, wie es in der Mannigfaltigkeit des Lebens erscheint, und in seiner Reinheit und Fülle vom Dichter und Künstler zur Anschauung zu bringen sei; die Poesie habe ihr eigenthümliches Gebiet, das sie sich aber auch von fremden Ein- und Uebergriffen frei erhalten müsse, wie sie selber sich zu hüten habe, auf andere Kunstgebiete, z. B. das der Malerei, übergreifen, oder ihr fremde Zwecke, z. B. die Belehrung (didaktische Poesie), verfolgen zu wollen. Ohne Lessings Vorgang hätten die Großmeister unserer klassischen Dichtung, Goethe und Schiller, gar nicht mit so sicherem künstlerischen Bewußtsein schaffen und das ästhetische Grundgesetz so reich und voll zur Ausführung bringen können.

Wie Lessing in seiner „Dramaturgie" den Nimbus des bis dahin als Muster verehrten französischen Drama's zerstörte: so zeigte er in seinem bürgerlichen Drama „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück", wie der Dichter in das Leben seiner eigenen Nation hineingreifen, vaterländischen Sinn und Geist mit aller Achtung vor dem individuellen Charakter unserer verschiedenen Volksstämme zum Gegenstande seiner Darstellung machen und Mustergültiges schaffen könne. Die Handlung fällt in die Zeit nach dem siebenjährigen Kriege. Der Hubertusburger Friede hatte die Gemüther beruhigt, der Deutsche durfte seit

Langem einmal wieder mit Stolz auf einen vaterländischen Helden blicken, der mit halb Europa einen Kampf 'glorreich durchgekämpft hatte, und bei aller Zerrissenheit, in welcher das deutsche Reich annoch befangen war, doch eine Ahnung erweckte von dem, was das deutsche Volk sein und leisten könnte, wenn es von einem Helden geführt würde. Die Helden freilich, welche den Sieg hatten erringen helfen, mußten nach dem Friedensschluß manche Zurücksetzung und Kränkung erfahren — und Lessing ging in seinem Drama mit feinster Beobachtung der Wirklichkeit auch auf diese Schattenseiten ein. Aber um so versöhnender und erhebender wirkt es, wie — um mit Goethe zu reden — die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen den Starrsinn und das Selbstbewußtsein der Preußen überwindet und edle Gemüther sich über die Stammesneigung und Vorurtheile erheben. Das Stück, so ganz aus dem Kern des deutschen Wesens heraus gebildet, erregte einen wahren Beifallssturm, und wenn es auch einiger ermüdender Stellen wegen (namentlich da, wo die beiden Liebenden es ordentlich darauf angelegt zu haben scheinen, sich gegenseitig zu quälen) gegenwärtig nicht mehr so in Gunst steht; so bleibt es doch das erste musterhafte deutsche Drama, das auf den rechten Weg hinführt.

Minder beifällig wurde Lessings „Emilia Galotti" aufgenommen, obwohl auch dieses Trauerspiel in Anlage, Durchführung, Charakterzeichnung klassisch zu nennen ist. Wenn auch die Fabel an die Geschichte der Virginia erinnert, so ist doch Inhalt und Behandlung durchaus modern, und es war eine rühmliche That eines deutschen Schriftstellers, einen modernen Fürsten nach dem Leben zu zeichnen. Mit seiner einschneidenden Schärfe, knappen und gedrungenen Form und demantnen Härte konnte die Dichtung freilich der damaligen Weichheit und sentimentalen Verschwommenheit nicht sehr gefallen.

Lessings Hauptwerk ist Nathan der Weise. Bekanntlich urtheilte Lessing allzubescheiden von sich selber, daß er eigentlich gar kein Dichter sei. Wie aber hätte er ohne die reichste Phantasie und Gestaltungskraft den kunstvoll angelegten Plan des Stückes mit so lebendiger Charakteristik der handelnden Personen durchführen, große Gedanken und Gesinnungen in so individuellen Verhältnissen mit lebendiger Gegenwart uns zu Gemüth führen können? Dennoch hat der Vorwurf, den der große Schriftsteller sich selber machte, in sofern Grund, daß der Nathan mehr ein Lehrgedicht als ein Drama ist, daß der Trieb des vorurtheilsfreien Kritikers Lessing, jene Wahrheit auch auf poetischem Gebiete zu verherrlichen, die er in seinen theologischen und philosophischen Streitschriften gegen engherzige Geistliche durchgefochten hatte, dem reinen poetischen Trieb Abbruch that. Die Wahrheit, für welche Lessing auch im Nathan kämpfen wollte, war: Nicht das Pochen auf eine überkommene Offenbarung, auf gewisse in Formeln gebrachte Glaubenssätze, sondern die sittliche Würde des Menschen, der Adel seiner Gesinnung und Handlung, die Kraft, mit der er sich selber emporringt zu edler, freier Menschlichkeit (Humanität), ist das, worauf es ankommt. Diese Humanität konnte nicht achtbarer erscheinen als in dem Juden Nathan und in dem Islambekenner Saladin. Aber dieser weise Jude ist wie der weise Türke doch allzu idealistisch gehalten und man merkt überall den didaktischen Zweck; wir vernehmen aus ihrem Munde die philosophischen Gedanken und Strebungen des Lessingschen Jahrhunderts, dessen unvergänglicher Ruhm es aber bleiben wird, daß ein Moses Mendelssohn und Lessing, wie in anderer Weise ein Kant und Herder für die Idee der Humanität in die Schranken traten. Und was einem Lessing als Dichter noch nicht völlig gelang, den Kritiker mit dem Poeten zu einigen und die Freiheit des Gedankens in den schöpferischen Trieb überzuleiten und in vollendeten Gestalten

hervortreten zu lassen, das gelang wenige Jahrzehnte später einem noch größeren Genius: Schiller.

In der zweiten Periode von 1770—90 war schon volles, üppiges Dichterleben allenthalben in Deutschland. Man hatte die Franzosen verlassen, man griff in den Bereich eigener Empfindungs- und Denkweise und überließ sich ganz der Natur. Ein ähnliches Streben hatte die englische Poesie so hoch erhoben, und man machte mit diesen Sprachverwandten gemeine Sache; Shakespeare, Milton, Pope, Thomson und alle englischen Dichter wurden übersetzt und nachgeahmt. Die Schranken erweiterten sich und mit Unruhe brach man von allen Seiten los, zerstörte die alten Formen, fand nicht selten glücklich neue, und wenn auch manches überströmende Genie allzukühn und übermüthig gegen alle beengende Regeln, gegen Vorurtheile und Recensentendespotie loszubrechen wagte, war doch im Ganzen noch immer die alte deutsche Bescheidenheit und Redlichkeit nicht zu verkennen.

Dieses unruhige Streben wurde noch dadurch vermehrt, daß die Deutschen sich noch mehr als sonst den Geist und die Bildung fremder Nationen aneigneten. Dazu war ihnen denn ein fruchtbarer und reichbegabter Dichter behülflich: Martin Wieland, der Alles, was je bei Italienern, Franzosen, Engländern, je bei Griechen und Römern Schönes gedacht wurde, mit blühender Phantasie, feinem Witze und zarter Grazie den Deutschen wiedergab. Durch seinen Oberon hatte er die romantische Poesie wieder in's Leben gebracht. Dieses Gedicht ist hochpoetisch. Sein zweites Meisterwerk ist das sogenannte Lehrgedicht Musarion, in welchem französische und griechische Feinheit zu einem schönen Ganzen verschmolzen ist. Allein außer diesen beiden Werken ist das meiste Uebrige durch zwei große Mängel weniger genießbar. Einmal hat er noch immer die alte breite Weitschweifigkeit, die nicht müde werden kann zu schildern und die kleinlichsten Dinge

darzustellen; zweitens ist selbst in seinen Meisterstücken eine Neigung zu schlüpfrigen Vorstellungen unverkennbar. Dem oft in's Abstracte sich verirrenden religiösen Streben Klopstocks gegenüber fiel Wieland in ein anderes Extrem, nämlich in die Huldigung des Lebensgenusses, in die Glückseligkeitssucht, welche alle tieferen und schmerzlichen Kämpfe des Geistes und Gemüthes abweist, um nicht aus der süßen Ruhe aufgestört zu werden. Während Klopstock der begeisternde Freund der begeisterten Jugend wurde, sagte Wieland mehr dem behaglichen, über idealistische Aufwallungen hinausgekommenen Alter zu, das lieber reflectirt und spöttelt, weil ihm zum Handeln die Kraft fehlt. Dessen ungeachtet hatte Wieland einen großen und wohlthätigen Einfluß auf die lebendige und frische Entwickelung unserer Literatur, weil er die Feinheit, Biegsamkeit und Leichtigkeit der deutschen Sprache zur Anschauung brachte und manche schwerfällige Form für immer beseitigte. Auch durch seine Uebersetzungen hat sich Wieland ein nicht geringes Verdienst erworben. Während Felix Weiße den britischen Geist in freien Nachbildungen auf die deutsche Bühne brachte, übersetzte er den größeren Theil von Shakespeare's Werken (8 Bände). Freilich ist dadurch mit der Natur und Wahrheit auch Regellosigkeit und Excentricität unter die deutschen Dichter gerathen, und unsere Theater wimmelten seitdem von Macbethischen Hexen, von wahnsinnigen Ophelien, von Geistererscheinungen, ungeschlachten Rittern und anderen romantischen Neuheiten, so wie Klopstocks Jünger nicht müde werden konnten, ihre wilderhabenen Bardenlieder anzustimmen.

Wohlthätiger wirkten seine Uebersetzungen griechischer und römischer Dichter, denn durch sie kam der griechische Geist früher unter die Gebildeten des Volkes, als selbst unter die Gelehrten, besonders als Winckelmann die alte Welt mit ihren Kunstschätzen und ewig schönen Formen den erstaunenden Blicken seiner

Landsleute in einer faßlichen und klaren Sprache aufdeckte. Dieser geistreiche Mann war es, der sein Leben dem Gedanken weihte, die griechische Kunst aus ihrem Grabe zu erwecken, was bisher gelehrte Alterthumsforscher vergebens angestrebt hatten. Zu diesem Zwecke zog er nach Italien, um da die Kunstdenkmäler mit eigenem Auge zu sehen. Und welch ein Auge hatte er! Ein Auge, das überall Gesetz und Ordnung erkannte, und überdies ein Gemüth, ein deutsches Gemüth, das für alle diese Reize des Idealen empfänglich war.

Nicht weniger beförderte das Studium der Griechen und des guten Geschmacks Gottfried Herder, der auch zugleich der Erste war, welcher morgenländischen Dichtergeist zu uns brachte. Sein Epos: Der Cid, wird erst in neuern Zeiten nach Verdienst gewürdigt und gelesen; nur Schade, daß er nicht diesem romantischen Meisterwerke die höchste Vollendung auch im Aeußern durch den Reim gegeben hat, dessen er überhaupt wenig mächtig war. Herders Hauptverdienst um die deutsche Literatur besteht nicht in seinen dichterischen Schöpfungen, sondern in der Freisinnigkeit und Allseitigkeit seines Geistes, welcher mit wunderbarem Instinkt dem Volksthümlichen und Urkräftigen in allen Literaturen nachspürte, um es auf vaterländischen Boden zu verpflanzen. Mit jenem deutschen Universalismus, der sich in jede fremde Individualität zu versetzen weiß, gab er die nordische Ballade und die südliche Romanze in deutschen Tönen wieder, und die Sammlung seiner Volkslieder wirkte auf die Gemüther wie heimische Poesie. Die alten spanischen Romanzen vom großen Helden Don Rodrigo Diaz de Bivar, von den Mauren Cid (Held), von den Christen Campeador (Kämpfer) genannt, wurden von ihm, wie es scheint, nicht ohne Benutzung einer französischen Erzählung zu einem epischen Ganzen verarbeitet, das eine Zierde unserer Literatur geworden ist. Neben der Ode wählte

Herder mit Vorliebe die Parabel, in welcher er Musterhaftes leistete; er schrieb sie, wie die Paramythien (d. h. Umdichtungen griechischer Mythen in moderner Weise) in fließender Prosa.

Der lyrische Quell entströmte nun dem deutschen Parnaß immer reichlicher. Noch ergötzten Hallers, Hagedorns, Kleists, Gleims, Uzens und Gellerts Lieder, als von Göttingen aus Voß, die Grafen Leopold und Christian Stolberg, Hölty und Bürger, durch Dichtung und Freundschaft verbunden, sich in neuen Weisen vernehmen ließen. Es waren Männer, die gründlicher als bisher das Alterthum studirt hatten; besonders war es die griechische Literatur, die ihnen Geist und Herz nährte und veredelte. Zuerst sei Voß genannt, der, ein echter Jünger Klopstocks, die deutsche Sprache für die griechischen und lateinischen Versmaße weiter ausbildete. Er übersetzte uns die alten Dichter; sein Homer ist am bekanntesten und am gelungensten. Aber auch originelle Werke hat er gebracht, hat verstanden das gemeine Leben des Landmanns, seine Denkweise, Beschäftigungen und sonstigen Zustände mit poetischer Anmuth darzustellen.

Voß überraschte die Deutschen zuerst mit einem idyllischen Epos, worin er mit epischer Ausführlichkeit das heitere Stillleben einer Pfarrersfamilie schildert. Es ist dies die berühmte „Luise", ein Werk, das von dem eindringendsten Verständniß in Homers Dichtung und Sprache zeugt. Aber neben aller Anmuth verliert sich Vossens Muse doch zu oft in die gemeine Wirklichkeit der Dinge, sie besingt unerschöpflich das Kaffeetrinken, Tabakrauchen, die ländlichen Mahlzeiten und wird pedantisch und trivial. Goethe überholte Vossens „Luise" bald mit seinem „Hermann und Dorothea". In einen engeren Rahmen zusammengezogen wirkt die idyllische Schilderung dagegen höchst wohlthuend, und „der siebzigste Geburtstag" von Voß ist in seiner Art musterhaft.

Siebenundfünfzigster Brief.

Laſſen Sie immer, liebe Freundin, die älteren Dichter der Deutſchen in Ihrer Bibliothek ſtehen, ſie ſind es werth, in Ehren gehalten zu werden; hätten die nicht gearbeitet und geſtrebt, nimmer wäre uns ein Goethe und Schiller gekommen. Wenn ich ſie nicht nannte, war es aus der ſchon berührten Abſicht, Sie nicht mit Namen zu überhäufen, weil es Ihnen ſchwer werden dürfte, das Beſte herauszufinden. Der gelehrte Mann kann und muß das Alles kennen und leſen, um den ganzen Umfang der Literatur zu überſehen und überhaupt die Geſchichte der Sprachbildung daran zu lernen; gebildeten Frauen kann es nur darum zu thun ſein, Dasjenige zu kennen, was wahren poetiſchen Genuß gewährt. Darum ſollte Ihnen nichts Mittelmäßiges, nichts von einſeitigem und veraltetem Geſchmacke mitgetheilt werden. Doch wird jeder Gebildete mit Vergnügen noch heute Kleiſt's Frühling leſen und Koſegarten's Jukunde und Inſelfahrt, Gellert's mit wahrhaft deutſcher, naiver und liebenswürdiger Redſeligkeit gedichtete Erzählungen und Fabeln, Gleim's liebliche Romanzen, Göckingk's Epiſteln, Salis' innig empfundene Lieder (unter welchen namentlich das Lied eines Landmanns in der Fremde, Ermunterung, Mitleid und das berühmte Grablied*) dem ganzen deutſchen Volke

*) Das Grab iſt tief und ſtille
Und ſchauderhaft ſein Rand;
Es deckt mit ſchwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in ſeinem Schooß;
Der Freundſchaft Roſen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

lieb geworden sind), und besonders Hölty's Oden und Lieder, worin horazische Anmuth weht und echtdeutsche, dem Herzen selbst entquollene Empfindung spricht. An diesem Dichter wird man zuerst gewahr, wie das Sentimentale sich einen läßt mit dem Naiven, weil es, so gelehrt er auch war, nicht studirte, künstliche, gesuchte Empfindsamkeit ist. Darum singt auch das deutsche Volk noch jetzt seine Lieder: „Wer wollte sich mit Grillen plagen" ꝛc., „Rosen auf den Weg gestreut" ꝛc., „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit" ꝛc. Und seine Oden: „Die Beschäftigungen", „An die Phantasie"; die Idyllen: „Die Knaben im Walde" und „Christel und Hannchen", seine Elegie: „Auf den Tod eines Landmädchens" — welch liebliche Dichtungen sind das! Eine kühle Maienluft umfächelt uns, wenn wir ihn lesen; und führt er uns auch oft auf Gräber, so zeigt er uns die Blumen darauf und den schönen Rasen und lenkt zugleich den Blick zum heitern Himmel empor, wo keine Gräber sind.

Noch ist Bürger zu erwähnen, vielleicht unter den Göttinger Dichterfreunden der begabteste, allein auch der unglücklichste, weil er, so lange er lebte, seine Seele nicht zur Ruhe bringen, mit dem Geiste seiner Sinnlichkeit nicht Herr werden konnte. Lesen

---

Verlass'ne Bräute ringen
Umsonst die Hände wund;
Der Waise Klagen dringen
Nicht in der Tiefe Grund.

Doch sonst an keinem Orte
Wohnt die ersehnte Ruh';
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimath zu.

Das arme Herz, hienieden
Von manchem Sturm bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr schlägt.

Sie über ihn Schillers allerdings sehr harte und strenge, doch im Wesentlichen begründete Recension und was in der Geschichte der deutschen Poesie gesagt wird, ehe Sie seine Gedichte zur Hand nehmen, unter welchen übrigens viele ausgezeichnet sind. Die „Lenore" ist die Krone aller deutschen Balladen; sie vereinigt mit vollkommenster Harmonie der Composition, mit unübertrefflicher Schönheit des Ausdrucks, dem, wie es einer Ballade geziemt, an rechter Stelle der musikalische Klang und die Schallnachahmung nicht fehlt, — die volksthümlichste Kraft, die ergreifendste Lebendigkeit, so daß sie auf jeden Leser, auch auf den einfachsten, eine große und erschütternde Wirkung übt. Bürger hat den unter allen germanischen Stämmen wiederkehrenden Volksglauben, wonach die Verlobte ihrem todten Geliebten so lange nachweint, bis dieser kommt, um sie — zum Todtenacker abzuholen, benutzt, er hat das

„Es scheint der Mond so hell,
Die Todten reiten schnell"

bereits vorgefunden; aber was hat er mit der Fülle seiner poetischen Kraft und Kunst aus diesem Stoffe gemacht? Er führt uns ein ganzes Drama, eine Tragödie vor die Seele, worin jeder Vers eine Scene ist, jede die andere vorbereitet, des Lesers oder Hörers Theilnahme mit der tragischen Entwickelung bis zum Schauer und Entsetzen steigert, und dennoch das grausige Walten der Naturmacht der Liebe in das höhere sittlich-religiöse Gebiet hinaufhebt, da die Lenore in der Wildheit ihrer Leidenschaft mit Gott selber hadert und den Vorstellungen der frommen Mutter nur das Recht ihrer Leidenschaft entgegenhält. So wird die Schlußscene auf dem Gottesacker zu einem jüngsten Gericht:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz,
Rundum herum im Kreise

Die Geiſter einen Kettentanz
Und heulten dieſe Weiſe:
Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes biſt du ledig,
Gott ſei der Seele gnädig!

Wir Deutſche können ſtolz darauf ſein, daß wir eine Sprache beſitzen, die ſolcher Kraft und Fülle des Ausdrucks, ſolchen Klanges und Wohllautes fähig iſt — und daß wir Dichter beſitzen, welche die herrlichen Schätze unſerer Mutterſprache zu heben verſtanden. Und doch waren alle die genannten ruhmvollen Namen: Bürger, Klopſtock, Leſſing, Wieland, Herder nur Vorboten, um einem noch größeren die Bahn zu bereiten, einem Dichter, der jeden Vergleich auch mit den Sängern Griechenlands aushält, Wolfgang Goethe. An dieſem Manne gefiel es der Vorſehung, wie bei Sophokles, einen an Leib und Seele vollendeten, äußerlich und innerlich glücklichen Menſchen zu erſchaffen und ihm bis in's höchſte Alter Heiterkeit und Lebensfriſche zu gewähren. Zu den reichſten Anlagen für alles Wahre, Gute und Schöne kam eine ſorgfältige Erziehung; während ihn ſein Vater an Fleiß und ſtrenge Ordnung gewöhnte, warf ſeine gemüthliche Mutter poetiſchen Samen in die junge Seele, und heitere Bilder in und außer dem Hauſe belebten ſeine Phantaſie. So ward auch im Unterricht nichts verſäumt, und beſonders wurde viel Zeit auf Sprachen und Zeichenkunſt verwendet. Der Aufenthalt in Straßburg gab ihm die Gewandtheit, Feinheit und Anmuth der Franzoſen, die Studien in Leipzig beſtärkten ſeine Neigung zur griechiſchen Kunſt, der er ſein ganzes Leben treu geblieben. Dennoch hätte ihn die Lebhaftigkeit ſeines Geiſtes in dem damaligen unſtät unter einander ſchwirrenden Treiben der Jugend beinahe irre geführt. Man war nämlich damals in Deutſchland durch die Einwirkung neuer Ideen auf-

GOETHE

geregt, wußte aber doch nicht den Weg zum Besseren zu finden, weil man von der Natur schon zu weit entfernt war. Die Gelehrten selbst nahmen an der Bewegung der Jugend keinen Antheil, und so war sie denn ihrer verzweifelten Rathlosigkeit ganz überlassen. Da ging mancher treffliche Jüngling verloren. In Werthers Leiden hat sich Goethe mit seinem zerworfenen Gemüthe treu geschildert. Ihn rettete jedoch Oeser, ein geborner Ungar, berühmter Maler und Director der Akademie der Künste zu Leipzig. Doch ich will Ihnen lieber eine Stelle aus einem Briefe Goethe's an Oesers Tochter mittheilen, damit Sie die Art, wie jener denkende Künstler auf den jungen Dichter einwirkte, gleichsam aus seinem Munde hören.

„Meine gegenwärtige Lebensart", schreibt er, „ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Cirkel, Papier, Feder und Tinte und zwei Bücher ist mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Wege komme ich in Erkenntniß der Wahrheit oft so weit und weiter als Andere mit ihrer Bibliothekwissenschaft. Ein großer Gelehrter ist selten ein großer Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte, einfältige Licht der Natur, und es ist nichts wahr, als was einfältig ist. Freilich eine schlechte Recommandation für die wahre Wahrheit. Wer den einfältigen Weg geht, der gehe ihn — — und schweige still. Demuth und Bedächtlichkeit sind die nothwendigsten Eigenschaften unserer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird. Ich danke es Ihrem lieben Vater, er hat meine Seele zuerst zu diesem Wege bereitet, die Zeit wird meinen Fleiß segnen, daß er ausführen kann, was angefangen ist."

Die Natur also und die Griechen, mußten sie nicht aus einem so talentvollen Jünglinge, der bei all seiner sinnlichen Reizbarkeit so früh zum Bewußtsein gelangte, den Meister aller deutschen

Dichter bilden? Von der Natur und den Griechen lernte er schon frühzeitig alle Gegenstände scharf in's Auge fassen und klar und deutlich sehen, so daß ihn weder Phantasie noch Empfindung verwirren konnte. Erst von der Anschauung erhob er sich zum Denken. Wollte er nun dichten, so verwandelte er wieder die auf solchem Wege errungenen Gedanken in Empfindung. Auf diese Weise befreite er sich von dem wilden Chaos überspannter Ideen, die er von seiner Zeit mit bekommen hatte, und war in Jahren, wo andere Jünglinge nur noch schwärmten, völlig besonnen und sicher. Als daher seine ersten Werke, die noch Spuren des Zeitalters an sich tragen, Götz von Berlichingen, Werthers Leiden, Stella, Clavigo und Egmont erschienen, war die Wirkung erstaunlich. Als aber seine vollendetern: Iphigenie, Tasso, Wilhelm Meister und viele seiner originellen Gedichte, in denen er sich über seine Zeit erhoben, nachfolgten, blieb die Wirkung nur noch unter den Wenigen, die ein gleiches Streben nach besserem Geschmack theilten. Die objective Darstellungsweise, die ganze Art des Dichters, die so rein griechisch war, konnte dem deutschen Volke noch nicht zusagen, es war zu tief in die sentimentale Welt versunken.

Goethe's Meisterwerke wurden immer kälter aufgenommen, besonders als manche talentvolle Männer auf die beliebte Weise mit Romanen, Schauspielen und lyrischen Gedichten alle Leser befriedigten. Dahin gehören besonders Lafontaine, Miller, Klinger, Iffland und Kotzebue. Wenn die Ersteren meist durch übertriebene Empfindelei rührten und ergötzten, wußte vorzüglich der Letzte sein Zeitalter durch unterhaltenden Witz, neue Situationen, drastische d. h. schnell wirkende Theatercoups zu beherrschen. Darüber vergaß man nun freilich, daß in seinen Schauspielen weder Natur noch wahre Kunst sei, und daß er auf eine versteckte Weise mit Tugend und Sittlichkeit, ja mit allem Heili-

gen spielte, während er, ganz unschuldig sich geberdend, nur zu rühren schien.

Dies war nun die Zeit- und Modeliteratur gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die besonders bei Ihrem Geschlechte und bei der Jugend Eingang fand. Die Folge war, daß man überall verdrehte Köpfe, verschrobene Herzen, ohne Sinn für Pflicht und Recht, unendlich viel Empfindelei und wenig wahre Empfindung antraf. Kein Wunder, daß vernünftige Hausväter, Gelehrte und alle gesunden Köpfe wider das Bücherlesen der Damen und den häufigen Theaterbesuch eiferten. Uebrigens wäre diesem Unwesen vielleicht früher gesteuert worden, da die beliebten Schriftsteller doch, am Ende erschöpft, sich immer nur wiederholen mußten, und die Eilfertigkeit und der Leichtsinn, mit welchem sie ihre Werke verfaßten, immer mehr ihren Werth herabsetzten, wenn nicht ein Mann von außerordentlichem Dichtertalente eben damals aufgetreten wäre, der ganz in ihrer Weise, freilich mit hohem Ernst und edlem Streben, dichtete. Dies war Friedrich Schiller. Er war in Allem das Entgegengesetzte von Goethe's Genius. Wenn Goethe sich in den wohlthuendsten Verhältnissen, in der anregendsten Umgebung und heiterster Atmosphäre entwickeln konnte, so ward Schiller frühzeitig aus der behaglichen Enge des Familienlebens hinausgeworfen in die strenge, militärisch eingerichtete Schule eines streng gebietenden Fürsten, der es zwar gut mit seinen Zöglingen meinte, aber doch die verschiedensten Eigenthümlichkeiten in die Eine zwingende Uniform steckte und von keiner Freiheit des Genius etwas wissen wollte. Da mußte denn ein Feuergeist wie der Schiller'sche den Druck doppelt hart empfinden, und mit der Phantasie sich in ein Reich idealer Freiheit flüchten, das, je mehr es ein Phantasiebild war, das wirkliche Leben um so ungerechter beurtheilte und um so leidenschaftlicher anfeindete. In der Seele des Jünglings entstand bitterer Unmuth über die Ungleichheit der Stände, über die Vor-

rechte privilegirter Menschen und Verhältnisse; in diesem Zwiespalt des Gemüths verfaßte er sein Erstlingsdrama: die Räuber, voll hinreißenden Feuers der Beredsamkeit, wie sie aus der Leidenschaft entspringt, großartig angelegt, aber maßlos übersprudelnd, in's Ungeheure übertreibend. In seiner Selbstrecension über die Räuber bekannte Schiller selber, der größte Fehler des Stückes sei der gewesen, daß er sich angemaßt habe, zwei Jahre vorher Menschen zu schildern, bevor ihm noch Einer begegnet sei. Darum habe er die nothwendige Grenzlinie zwischen Engel und Teufel verfehlen müssen. Die Räuber und zwei darauf folgende Trauerspiele: Kabale und Liebe und Fiesko, machten unerhörtes Aufsehen; auch sie sind voll dramatischen Lebens, aber gleichfalls noch zu sehr aus den subjectiven Kämpfen des Dichters mit der Welt und seinen eigenen Ideen, die er noch nicht in Einklang zu bringen vermochte; sie sind noch zu sehr mit der Hast und Leidenschaftlichkeit der Jünglingsseele verfaßt. Daher hat der Revolutionsheld Fiesko etwas Unfertiges, ja er veränderte sich unter den Händen des Dichters und ward aus einem kalt und schlau berechnenden Politiker, der die Maske des sorglosen Genußmenschen vornimmt, ein reizbarer, phantasievoller, durch eine Frau von seinem Plane abgelenkter Gemüthsmensch. Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel, trat schon geschlossener und reifer (namentlich in der vortrefflich gelungenen Gestalt des Musikus Miller) auf, da seine Sphäre dem Dichter überhaupt näher lag; aber an Uebertreibung fehlte es auch hier nicht, indem die den Liebenden feindliche Welt, das Mißverhältniß zwischen Adel und Bürgerstand, zwischen moralischer Versunkenheit der Hofleute und der einfachen Biederkeit des bürgerlichen Menschen fast zur Carricatur gesteigert wird.

Eine Eigenthümlichkeit Schillers trat aber schon in diesen drei ersten Dramen bedeutend hervor: sein Talent des Contrastes. Treffend ist dies seiner Zeit von Dr. Kuno Fischer hervorgehoben in

SCHILLER

einem Vortrage: „Die Selbstbekenntnisse Schillers" (Frankfurt a. M. 1858), und ich will Ihnen die betreffende Stelle herſetzen. „Was auch Schiller behandelt, ſtellt er dar, indem er es mit zweiſchneidiger Schärfe ſpaltet, zerlegt, entgegenſetzt, und die Contraſte ſpringen hervor, nicht als das Werk des mühſelig theilenden Verſtandes, ſondern in leichtem, zwangloſem Spiel der Phantaſie. Es iſt dieſe zweiſchneidige Schärfe eine Mitgift ſeiner dramatiſchen Kraft, die ſich auch logiſch ausübt. — — Der Contraſt ſteigert auf der einen Seite das Kraftgefühl und verkleinert bis zur Vernichtung auf der anderen Seite, was dem Kraftgefühle entgegenſteht, ſo wird der Contraſt unwillkürlich ſatyriſch und wirkt als komiſche Gewalt, indem ſie ſich hier als Humor, dort als Caricatur ausſpricht. Daher die eigenthümliche und unwiderſtehliche Macht des Komiſchen, die Schiller beſitzt, die er bei ſeinen dramatiſchen Dichtungen unwillkürlich entbindet, im wilden Humor der Räuber, in dem ſatyriſchen, kernhaft geſunden Humor des Muſikus, in dem lächerlichen Zerrbilde des Hofmarſchalls Kalb — die er in der Kapuzinerpredigt vollendet, um ſie ſpäter kaum mehr zu brauchen. Was ſich aber mit dem Kraftgefühle und ſeinen ſcharfen Contraſten nicht verträgt, das iſt die Natur der weiblichen Empfindung. Was darum Schillers dramatiſcher Kraft, darzuſtellen, am wenigſten gelingen wollte, das waren die weiblichen Charaktere. Sie ſind namentlich in den jugendlichen Dichtungen Schillers bloße Gegenbilder ſeiner männlichen, in ihrer innerſten Empfindung disharmoniſch geſtimmten Phantaſie, ſie ſind Phantaſieſtücke ohne lebensvolle Eigenthümlichkeit; was dieſer Amalia, Leonore, Luiſe fehlt, das iſt die Natur und das Naive; was ſie gemeinſam haben, das iſt jener Zug auffliegender, im Grunde eintöniger Schwärmerei, die bald ſentimental, bald heroiſch empfindet und zwar in der männlichen Weiſe des Dichters."

Achtundfünfzigster Brief.

Glauben Sie nicht, liebe Freundin, daß ich Ihren Schiller herabsetzen wolle und seinen Werth verkenne; ich werde Gelegenheit haben, in diesem und dem nächsten Briefe zu zeigen, wie dieser große Dichter die Fehler seiner Jugendversuche verbessert und, so schwer es ihm gefallen, den Weg zur Natur eifrig verfolgt habe, und ich halte es für eben so einseitig, wenn Freunde der objectiven Dichtweise Schillern seiner philosophischen Rhetorik und Sentimentalität halber alle Poesie absprechen wollen, als es einseitig ist, wenn durch unsere Zeit verwöhnte Empfindler Goethen herabsetzen. Beide müssen nach ihrer eigenthümlichen Natur erkannt und gewürdigt werden. Darum will ich Ihnen eben von ihrem Dichterleben und ihrer Entwickelung ausführlicher reden. Sie mögen sich dann selbst ein Urtheil bilden und brauchen nicht aufgedrungenen Meinungen blindlings zu folgen. Nun zur Geschichte.

Als sich zu Ende der vorigen Periode die Deutschen um Schiller in trunkener Begeisterung versammelten, war Goethe still und in sich zurückgezogen, eben beschäftigt, auszumitteln, was das Ziel seines Lebens werden sollte. Er war eben in das Mannesalter getreten (zwischen 30 und 40 Jahren), hatte allerlei versucht, blieb aber noch immer unzufrieden mit seinen Leistungen. Nächst der bildenden Kunst war es besonders Naturlehre, die ihn fesselte und beschäftigte und der Poesie auf eine Zeitlang ganz entriß. Glücklicher Weise unternahm er damals eine Reise nach Italien. Da, umgeben von den Denkmälern alter Kunst, schrieb er seinen Freunden: „So lebe ich denn glücklich, weil ich in dem bin, was meines Vaters ist.“ Er erkannte seine Bestimmung: der Kunst sollte er leben, nicht dem Treiben der Welt, und griechische Weise sollte er auf deutschen Boden verpflanzen und griechischen Geist

mit deutſchen verſchmelzen. Hier ſah er auch im Umgange mit Phil. Hackert und Tiſchbein und andern Malern, daß er es in ihrer Kunſt zu keiner Meiſterſchaft bringen werde und daß es eigentlich die Dichtkunſt ſei, in der er wirken müſſe. Als ihm ſeine damals geſammelten und im Druck erſchienenen Gedichte zugeſandt wurden, rief er aus: „Es iſt kein Buchſtabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genoſſen, gelitten, gedacht wäre.“ Daſſelbe enthält auch ſein Lied an die Günſtigen:

Dichter lieben nicht zu ſchweigen,
Wollen ſich der Menge zeigen;
Lob und Tadel muß ja ſein!
Niemand beichtet gern in Proſa;
Doch vertrau'n wir oft ſub Roſa
In der Muſen ſtillem Hain.

Was ich irrte, was ich ſtrebte,
Was ich litt und was ich lebte,
Sind hier Blumen nur im Strauß;
Und das Alter, wie die Jugend,
Und der Fehler, wie die Tugend,
Nimmt ſich gut im Liede aus.

Aus Rom ſchrieb er auch: „Ich bin fleißig und vergnügt und erwarte ſo die Zukunft. Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunſt geboren bin und daß ich die nächſten zehn Jahre, die ich höchſtens noch arbeiten darf, dieſes Talent excoliren und noch etwas Gutes machen ſollte, da mir das Feuer der Jugend Manches ohne großes Studium gelingen ließ. Von meinem längern Aufenthalt in Rom werde ich den Vortheil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunſt Verzicht thue.“

Nach Deutſchland zurückgekehrt, nahm ihn das Bergweſen in Anſpruch; dazu kam die franzöſiſche Revolution und der Krieg, der

bald selbst das diesseitige Rheinufer bedrohte. Da theilte Goethe wieder seine Thätigkeit zwischen Naturwissenschaften und Theater, für das er manches Talent ausbildete; wir nennen unter anderen Christine Neumann, die als vierzehnjährige Waise seiner Pflege anvertraut wurde und von der schon oben die Rede war. Um die deutsche Dichterwelt bekümmerte er sich damals wenig, allein Schillers Genius zog ihn, trotz seines entgegengesetzten Naturells, sehr bald an. „In dem Drange des Widerstreits", sagt er, „den das wissenschaftliche Bemühen in mein Dasein gebracht, übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältniß zu Schiller; von der ersten Annäherung an war es ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Thätigkeit. Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossnen Samen und Zweigen hervorging."

Schiller hatte sich aber auch indessen ungemein gefördert. Schon in seinem Don Carlos ist bei noch starker idealistischer Ueberschwänglichkeit viel geläuterte Empfindung, und das hohe Pathos darin beurkundet den großen Tragiker, wie keiner seit Shakespeare auf unserer Bühne erschienen ist. Bald darauf warf sich aber Schiller mit Macht auf historische und philosophische Wissenschaften, so daß er eine Zeit lang der Poesie untreu wurde. Diesen Studien danken wir die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs, den Abfall der Niederlande und mehrere historische Aufsätze, worin er den Deutschen ein Muster historischer Kunst, d. h. Geschichte lebendig, anmuthig und erhebend zu schreiben, gegeben hat; ferner die trefflichen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen und andere ästhetische Betrachtungen, ganz vorzüglich den Aufsatz über Anmuth und Würde, über naive und sentimentale Dichtung und über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. Es sind dies

Abhandlungen, worin, wie in der Levana von J. P. Richter, auf eine geistreiche und anziehende Weise ungemein viel Belehrendes gesagt wird, und wenn es wahr ist, was Schiller selbst eingesteht, das er philosophire, wenn er dichte, und dichte, wenn er philosophire, so dürfte aus diesen prosaischen Schriften der poetische Geist des großen Dichters erst recht vollständig hervorgehen. Die Annäherung an Goethe und das darauf folgende innigste Verhältniß weckte wieder seine Schöpfungskraft, und Werke wie Wallenstein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina, Iphigenia in Aulis, Turandot, Phädra, Macbeth, mehrere Balladen, lyrische Gedichte und Epigramme waren die reifen Früchte eines einzigen Jahrzehnts.

Wahr ist es, was schon oben gesagt worden und was schon J. P. Richter in seiner Vorschule zu einer Aesthetik darthut, daß Schillers Poesie eine rhetorische sei, er selbst sagt es ja in einem Briefe an Goethe, „daß der kalte Verstand häufig seine Dichtung störe". Aber verstehen Sie diese Worte ja nicht in dem Sinne, als habe Schiller seine Gedichte mehr in dem Verstand, als der Empfindung gemacht. Im Gegentheil, die Tiefe der Empfindung ist bei ihm oft noch stärker, als bei Goethe; aber der Gedanke ist nicht so unmittelbar Eins, so ganz von der Empfindung durchwoben, wie bei Goethe. Bei Schiller ragt der Gedanke oft wie ein hoher Thurm über den Tempel seiner Gedichte hinaus, er schaut oft rein und nackt aus der ästhetischen Form hervor; der Dichter und Philosoph streiten sich in der großen Seele fortwährend um ihre Herrschaft. Und das ist eben das Eigenthümliche im Schiller'schen Genius, daß er gleich erhaben dasteht als Denker wie als Dichter und als sittlich-kräftiger Wille. Weil Schiller mit solcher Gemüthstiefe dachte, ward sein Gedanke schon als Gedanke poetisch, und weil er seine ganze hohe sittliche Natur in die Wagschale seines Dichtertalents warf,

tritt uns in jedem seiner dichterischen Werke der ganze Mensch in so schöner, sittlicher Glorie entgegen, daß wir auch mit unserem Selbst von ihm ergriffen und begeistert werden, daß der ästhetische Genuß zugleich ein sittliches Hochgefühl gewährt. In diesem Sinne ist Schiller noch mehr als Goethe, er ist Prophet, Seher der Zukunft, ein Fürst im Reiche der Freiheit. Darum ist auch seine Poesie noch tiefer in das Volk gedrungen*), als die Goethe'sche, darum sind so viele seiner Verse als Lebensmaximen und Orakelsprüche von Mund zu Mund gegangen und leben fort im Munde des Jünglings und des Greises. Betrachten Sie nur das schöne „Lied von der Glocke"! Es ist ein einzelnes Factum, eine ganz einfache Handlung — ein Glockenguß — zum Ausgangspunkt genommen. Aber wie dramatisch lebendig ist dieser Proceß vorgestellt, und doch ist er blos eine Unterlage für das große, umfassende Bild des Menschenlebens, das in seinen Leiden und Freuden von der Wiege bis zum Grabe mit unübertrefflicher Wahrheit und Lebendigkeit vor unsere Anschauung tritt. Ganz ungezwungen knüpfen sich an den Wechsel des äußeren Vorganges jene Grundgedanken der sittlichen Welt, die uns auch diese als einen mit innerer Nothwendigkeit zusammenhängenden Lebensproceß erkennen lassen. So erhebt uns der Adlerflug Schillers überall über die gemeine Wirklichkeit des äußeren Lebens, das ihm nur zum Ausgangspunkte dient für die großartige Entfaltung seiner Ideenwelt, aber nicht, um sich in selbstgenügsamer Ruhe der bloßen Betrachtung abzuwenden vom Streben und Handeln, sondern um für ein freies, thatkräftiges Handeln zu begeistern. Dazu hilft erstens des Dichters dramatische Kraft, die viel größer ist, als bei Goethe,

*) Das Schiller-Jubiläum, das alle deutschen Herzen in der alten und neuen Welt einigte im gleichen Gefühl der dankbarsten Verehrung und begeisterten Liebe, hat es in eindringlichster und zugleich erhebendster Weise gezeigt, was Schiller der deutschen Nation ist und sein wird.

zweitens die Kraft seiner subjectiven Gefühlserregung, mit welcher er die sittlichen Ideen in sich selber verarbeitet und auch Anderen zu Gemüthe zu führen weiß. Beide Seiten haben sich auf das Innigste in dem herrlichen Gedichte durchdrungen, und demgemäß erscheint es auch in einer eigenthümlichen Form, so daß wir Götzinger nur beistimmen können, wenn er bemerkt: „Will man das Lied von der Glocke in das System der Poetik einreihen, so muß man es der Cantate zuweisen. Die Form desselben ist, wie in der Cantate, dramaähnlich, der Stoff seinem Wesen nach lyrisch; und selbst in musikalischer Hinsicht lassen sich hier Arie, Recitativ, Wechselgesang und Chor recht gut nachweisen, wiewohl der poetischen Auffassung nach immer der Meister spricht. So machen sich auch alle Hauptformen der Lyrik geltend. Die Sprüche des Meisters bilden zusammen ein Glockengießerlied in abgegrenzter Strophenform; die daran geknüpften Betrachtungen gehören vorzugsweise der Elegie an, erheben sich aber theilweise nach Form und Gestalt zur Ode. In der bekannten Composition hat Romberg das Gedicht als Cantate behandelt, sowie umgekehrt Moritz Retzsch dem Charakter seiner Kunst gemäß in den „Umrissen zur Glocke" das Ganze mehr als Epos aufgefaßt und wiedergegeben hat."

Nehmen Sie Schillers herrliche Romanzen: den Grafen von Habsburg, den Gang nach dem Eisenhammer, den Handschuh, den Taucher, die Kraniche des Ibykus ꝛc., wie vollendet, wie plastisch und lebensvoll treten die Gestalten vor uns hin und ziehen uns hinein in die Handlung, die in kleinstem Rahmen ein ganzes Drama einschließt! Wie prächtig die Sprache, wie frisch und blühend das Colorit! Wenn Goethe uns die dämonischen Naturmächte, die den Menschen widerstandslos in ihre Zauberkreise bannen, in seinen Balladen, wie der „Erlkönig", „Fischer" ꝛc., mit unnachahmlichem Zauber darzustellen weiß, so gelingt dafür

Schillern mehr die Romanze, welche den Kampf des freien Menschen, eines sittlich-bewegten Menschenlebens darstellt. Es möchte in dieser Hinsicht kaum einen schlagenderen Gegensatz geben, als Goethe's „Fischer" und Schiller's „Taucher". Beide nannten ihre Gedichte „Balladen", in beiden Balladen waltet die Leidenschaft, das Hineingerissensein von einem mächtigen Antriebe; die Jünglinge stürzen sich ins Wasser und kommen darin um. Aber in der Goethe'schen Ballade geht der Impuls vom Wasser aus, von der elementaren Macht einer Nixe, welche dämonisch Sinn und Gemüth so umstrickt, daß die Freiheit des Willens verloren geht und der Geist in der Nacht des Bewußtlosen versinkt. In der Schiller'schen Ballade geht der Impuls von einem Könige und einer Königstochter aus, und die schöne Jungfrau im vollsten Reiz nicht blos der leiblichen Schönheit, sondern auch des Seelenadels ist es, welche wider ihren Willen die Katastrophe herbeiführt. Sie mahnt von der Wiederholung der kühnen That ab. Und diese That ist keine willenlose Hingabe an die Naturmächte, kein Versinken und Verschwimmen in eine Stimmung, sondern der bewußte Kampf mit dem Element, um hohe sittliche Güter zu gewinnen, mit dem Aufgebot aller Kräfte zu erringen. Der edle Jüngling stürzt sich in den furchtbaren Meeresstrudel, bietet ihm Trotz, verliert in seinem Toben und vor den Ungeheuern der Tiefe seine Besonnenheit nicht, nimmt vielmehr das Bewußtsein des vollsten Gegensatzes von Menschen und Naturleben mit hinab in den Abgrund

— und da hing ich und war's mir mit Grausen bewußt,
Von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust ꝛc.

Das Wasser ladet ihn nicht sanft und schmeichlerisch ein wie den Fischer Goethe's, es zeigt sich ihm nicht in seinem reizendsten,

verlockendsten Zauber, sondern in seiner furchtbarsten, wildesten Gestalt, es schreckt ihn zurück, und da, als er eben dem Tode in's Angesicht geschauet und die Schrecken des Abgrundes noch in allen seinen Gliedern beben, wagt er die Wiederholung seines Unternehmens und stürzt sich abermals in die Tiefe. Er opfert sein Leben, weil er es gewollt hat, bleibt auch in der Leidenschaft activ. Er hat seine Kraft überschätzt und von der Hoffnung auf den „köstlichen Schatz", der auf dem Spiel steht, sich bethören lassen, er hat die Götter versucht — dafür muß er büßen, aber sein Muth und seine Kraft haben doch auch das Höchste gewagt. Und wenn auch der leibliche Mensch in seiner Schwäche erscheint gegenüber der übermächtigen Naturkraft, so erscheint doch auch der Menschengeist in seiner Hoheit, denn dieser läßt sich auch von der schrecklichsten Gefahr nicht abschrecken — die Liebe ist mächtiger als der Tod.*)

Hat uns Schiller in seinen unsterblichen Romanzen gezeigt, welcher lebensvollen Verkörperung der Gestalten, welcher epischen Plastik und dramatischen Epik er fähig ist: so eröffnet er ein anderes Gebiet eigenthümlicher Schönheit in seinen Lehrgedichten (didaktischen Poesien). Wo hat unsere Sprache eine so glänzende Darstellung der geistigsten Gedanken und Betrachtungen, die trotzdem, daß sie uns in die philosophischen Tiefen hinabführen, dennoch nie des schönen, vollkommen gegenständlichen Ausdrucks ermangeln, wie solches in den „Künstlern" geschehen! Selbst die kleinen „Räthsel" sind gleich vollkommen durch Consequenz des Gedankens, wie durch lebendige Schönheit des Bildes. Das konnte aber auch nur einem Schiller in solcher Weise gelingen, der zugleich Denker und Dichter war, und den durchdringendsten, schärfsten Verstand mit seiner stets erregten Empfin-

*) Eingehendere Entwickelung des Ideengehaltes der Schiller'schen Romanzen im 1. Bändchen der Aesthetischen Vorträge von A. W. Grube.

dung und den Gedanken beflügelnden Phantasie zu verbinden wußte. Ein Gleiches gilt von den Epigrammen, die bald mit scharfem, schlagendem Witze Unverstand, Aberglauben und Geschmacklosigkeit geißeln, bald als Votivtafeln seine Lieblingsideen, die höchsten Gedanken über das Göttliche und Ideale aussprechen. Das leichte harm- und absichtslose Lied, wie er es selbst einmal allegorisirt in seinem Mädchen aus der Fremde, gelingt ihm wohl nicht so ganz; denn das wunderliebe Mädchen, wenn es auch kommt, so bleibt es nicht und läßt nur in dem Herzen des Dichters die Sehnsucht zurück „nach der Flur, wo ihre Blumen und Früchte gereift waren", und so verharrt er in dem elegischen Tone seiner Jugend, der in dem Gedicht „der Pilgrim" so rührend und dann durch alle seine Dichtungen fort erklingt.

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All' mein Erbtheil, meine Habe,
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort;
Wandle, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Aufgang fort,

Bis zu einer gold'nen Pforten
Du gelangst, da geh'st du ein,
Denn das Irdische wird dorten
Himmlisch, unvergänglich sein.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer ſtand ich ſtill,
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich ſuche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß.

Und zu eines Stroms Geſtaden
Kam ich, der nach Norden floß,
Froh vertrauend ſeinem Faden
Warf ich mich in ſeinen Schooß.

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich ſeiner Wellen Spiel;
Vor mir liegt's in weiter Leere,
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort iſt niemals hier.

„Ach, der Himmel über ihm will die Erde nie berühren!" Darum ergeht er ſich ſo gerne in der alten Griechenwelt und wird, ſobald er in dieſen Höhen ſingt, freier, freudiger und poetiſcher. So in **Hektor's Abſchied**, in der **Klage der Ceres**, im **Eleuſiſchen Feſte**, in den **Sängern der Vorwelt**, in den **Kranichen des Ibykus**, und in der **Dithyrambe** ladet er den ganzen Olymp herab zum frohen Mahle.

Nur ein Dichter wie Schiller, der zugleich als Menſch der unabläſſig nach dem ſittlichen Ideal ringende Titane war, ſtets jugendfriſch vorwärts ſtürmend, raſtlos ſtrebend, nie mit ſich

abschließend, aber auch nie dazu kommend, die Wirklichkeit mit seinem Ideal in Uebereinstimmung zu bringen — nur ein solcher Dichter mit dieser aus sittlicher Triebkraft hervorgegangenen Idealität konnte mit so entschiedener Kraft dramatische Stücke hervorbringen, die gleicherweise durch ihr ergreifendes Pathos und die Tiefe der Gedanken, wie durch die stets fortdrängende Handlung, die folgerecht sich entwickelnde That, den Zuhörer fesseln. Goethe's Helden, ein Tasso und Egmont nicht blos, sondern auch der Faust, sind wie der Wilhelm Meister im Roman mehr groß durch das, was sie erleiden, als das, was sie thun; mehr durch die Art, wie sie die Außenwelt empfangen und in sich verarbeiten, als wie sie auf die Außenwelt hinauswirken, um sie zu gestalten. Goethe selber war zwar auch der rastlos nach Fortbildung und Vollkommenheit strebende Geist, aber er wußte mit erhabener Ruhe immer die Gegensätze auszugleichen, um nicht in seiner klaren Weltanschauung gestört zu werden; diese innere Harmonie war das Princip seines Lebens, er war darin eine mehr weibliche, empfangende Natur, und wußte eben darum so trefflich die Frauencharaktere zu zeichnen. Bei Schiller war der Kampf recht eigentlich das Element seines sittlich-geistigen Lebens, und seine Helden kämpfen (sie leiden nicht blos oder bilden sich innerlich), sei es für Freiheit und Recht, oder für die eigene Größe, sie sind männlicher, stärker als die Goethe'schen. Dies bezöge sich nun freilich blos auf den Stoff zu den dramatischen Dichtungen: aber auch die individuelle Gestaltung, die schöpferische Darstellung der Charaktere ist zu ästhetischer Vollkommenheit gelangt. Im „Wallenstein" und „Wilhelm Tell" hat die deutsche dramatische Dichtkunst ihren höchsten Triumph gefeiert. Der Charakter Wallensteins, des Realisten, der die Welt nimmt, wie sie ist, um sie als Stoff zu seiner Größe zu verwenden, der aber, vom Glück schnell

emporgehoben, bauend auf seine überlegene Kraft, keine andere Schranke mehr achtet, als seinen eigenen Willen, und sich damit selber den Untergang bereitet, ein genialer Kriegsheld, feurig und rasch im Handeln, so lange er, dem Kaiser treu, innerhalb des Pflichtenkreises handelte, ein schwankender Hamlet, sobald er diesen Kreis überschritt und mit seinem besseren Selbst in Zwiespalt gerieth — endlich zur raschen That sich ermannend, da es zu spät war: dieser Charakter ist mit psychologischer Meisterschaft gezeichnet. Wallenstein, ein Emporkömmling und Genie wie Napoleon, ist auch Fatalist wie dieser, er glaubt sein Schicksal aus den Sternen lesen zu können; aber in seiner Astrologie liegt wieder ein deutsch-gemüthliches Element, der Glaube an die geistigen Kräfte, die, unsichtbar den sichtbaren Leib der Natur webend, über dem Irdischen walten. Und gerade dieser idealistische Zug in seinem realistischen Wesen, der ihn noch glückliche Constellationen am Himmel sehen ließ, wo auf Erden seine Widersacher ihm schon die Schlinge um die Füße geworfen, brachte ihn zu Fall.

Sein realistisches Gegenbild in der Tragödie ist Octavio Piccolomini, der ihn unter der Maske der Freundschaft verräth, geschmeidig und klug wie eine Schlange; ihm sind gleichfalls alle Mittel recht, durch die es ihm gelingt, die Krone seines Fürstenhauses glanzvoll zu machen, obwohl er seinen Verrath mit der Treue gegen den Kaiser beschönigt; aber er selber muß die Veranlassung werden, daß der edle Max, sein einziger Sohn, dem Tode in der Schlacht sich in die Arme wirft. Max und Thekla sind ein schöner Gegensatz als Idealisten, ihre Liebe, schwärmerisch und sentimental, offenbart die ganze Reinheit und Innigkeit ihres Wesens und zeigt zugleich, daß solche Gemüther in solcher Atmosphäre als Opfer fallen müssen; aber sie triumphiren in ihrem Fall. So hat der Idealismus des Dichters

doch auch in diesem realistischen Drama sein Genüge gefunden und wie einerseits der Einfluß Goethe's auf die objective, sich ganz in den Gegenstand verlierende Darstellung sich geltend machte, so wirkte andrerseits die auch vom Individuellsten zur Allgemeinheit sich erhebende Dichtungsweise Schiller's, die z. B. im Wallenstein'schen Lager mit unübertrefflicher Wahrheit und Treue uns nicht blos die Kriegsleute und ihr Treiben an jenem bestimmten Zeitpunkte, sondern ein Bild des Kriegs- und Soldatenlebens für alle Zeiten zeichnete, höchst günstig zusammen in dieser Tragödie, die ein Stück aus deutscher Geschichte voll ergreifendster Tragik schon an sich, aber durch die Kunst des Dichters in den reinen Aether der Poesie erhoben, wundervoll mächtig und prächtig in kernhafter deutscher Sprache und untadelhaft in kunstgerechter Gliederung auf die Bühne brachte. „Schiller's Wallenstein", so äußert sich Goethe, „ist so groß, daß kein zweites Aehnliches existirt." Daß neuere geschichtliche Forschungen den wirklichen Wallenstein theilweise anders erscheinen lassen, als ihn Schiller aufgefaßt, thut dem Werke des Dichters keinen Eintrag.

Der „Wilhelm Tell" ist insofern auch wie Wallenstein objectiv, wenn auch nicht realistisch dem Inhalt nach, da in epischer Anschaulichkeit ein ganzes Volksleben in seinem Freiheitsdrange uns vorgeführt wird. Diese Begeisterung für Freiheit und Recht stimmte wiederum ganz zu Schiller's eigenem idealistischen Lebensdrange, aber wie rein und gegenständlich hat er uns Schweizernatur und Schweizermenschen geschildert und sich in den Geist der Quellen, aus denen er schöpfte, zu versenken gewußt! A. W. Schlegel, dessen Kritik sonst Schillern gerade nicht wohlwollte, erkennt im Tell das vorzüglichste seiner Dramen, und sagt u. A.: „Hier ist Schiller ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt, die Behandlung ist treu, herzlich und von bewundernswerther

örtlicher Wahrheit. Im Angesicht von Tells Kapelle, am Ufer des Vierwaldstätter-See's, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biederen Heldenmuth athmende Dichtung verdient, zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden."

Daß Schiller sich weniger zu den Frauen herabzulassen, ihr eigenthümliches Gemüthsleben zu schildern verstand, ist allerdings ein Mangel in seinen Dramen. Bei ihm hat die Liebe nur zwei Formen, sie ist reine Geisterliebe oder heftige Leidenschaft, aber er hat, wie Hoffmeister gut bemerkt, die Einförmigkeit durch die geistvolle Verbindung vermieden, in welche er sie brachte. „In den Räubern hängt sie am schauervollen Abgrund des Verderbens; im Fiesko und im Wilhelm Tell ist ihre Gewährung von der Befreiung, von der Liebe des Vaterlandes abhängig gemacht; in Cabale und Liebe steht sie im Conflict mit den Standesvorurtheilen, in Wallensteins Tod mit der Pflicht; im Don Carlos liebt der Sohn mit Entsetzen die Mutter, in der Braut von Messina ist die Liebe durch die mächtige Stimme des Blutes wunderbar verstärkt, und in Maria Stuart ist Mortimers Leidenschaft mit Religionsfanatismus vermischt."

Wie hätte Schiller überhaupt dichten können, ohne das Allgemeine, Ideale zum Besondern und Realen zu verdichten? Ebenso wenig, als der realistische Goethe das Individuelle darstellen konnte, ohne es zur Allgemeinheit der Idee zu erweitern. Eine gute Parallele findet sich in Hinrichs' Werke über Schillers Dichtungen*), wo unter Anderem in der Vorrede Goethe

*) „Schillers Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem innern Zusammenhange" von Hinrichs, 3 Theile. Das treffliche Werk von Hoffmeister: „Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke" ist durch die neue Bearbeitung von H. Biehoff (3 Theile in einem Bande), zum

und Schiller auf folgende Weise verglichen werden. „Goethe", heißt es, „hatte ein lebhaftes Interesse für Alles, was Natur hieß, für die Anschauung und das Wirkliche. Sein Element war das Object. Seine solide Manier war, wie Schiller sagt, immer vom Object das Gesetz zu empfangen, und aus der Natur der Sache heraus ihre Regeln abzuleiten. Gestalt, Körper war ihm Alles, doch nur als Ausdruck des Allgemeinen, der Idee. Er verlor sich nie in Gedanken über die Natur, sondern erblickte sie in ihren Gebilden. Diese Gabe der Intuition wirkte wohlthätig und umbildend auf die Naturwissenschaft, aus welcher er den Nebel der Reflexion vertrieb. Die Farbenlehre, die Metamorphose der Pflanzen sind ein ewiges Denkmal, von seinem Genius der Natur gesetzt. Physik, Chemie, Mineralogie und Geschichte der Erde, Physiologie und vergleichende Anatomie bis zur Wolkenbildung herab beschäftigten ihn unaufhörlich. Er suchte alles Einzelne in dem großen Ganzen der Natur zu erkennen, und Schiller sah mit Erstaunen, wie er von den einfachsten Organisationen Schritt vor Schritt zu den mehr verwickelten aufstieg, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, praktisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu entwickeln. Und wie die Natur war er selber, ruhig und still in sich arbeitend, voll schöpferischer Kraft, glücklich und sicher in Allem, was er unternahm. Ein Liebling der Natur, hatte diese ihn an Gestalt und Schönheit auch ausnehmend

---

Theil selber ein neues geworden und sei Ihnen auf das Wärmste empfohlen. Kürzer und doch gründlich ist „Schillers Leben von Gust. Schwab." Sehr zu empfehlen ist auch W. E. Webers „Klassische Dichtungen der Deutschen"; erstes Bändchen: Goethe's Iphigenie und Schillers Tell. Ferner das mit hoher Begeisterung geschriebene Werk von Emil Palleske: „Schillers Leben und Werke". M. W. Götzinger's: „Deutsche Dichter" (5te Auflage in der Neubearbeitung von Dr. E. Götzinger) 2 Bände. Ein Werk, das auch recht gut zur Selbstbelehrung für Damen sich eignet, ist Gude's „Erläuterungen deutscher Dichtungen". 5 Bände. Leipzig. Fr. Brandstetter.

wohl gebildet. In der Kunst hatte er ebenfalls mehr Sinn für die Anschauung, als für die empfindende Seite derselben. Während Musik ihn weniger anzog, liebte er Architektur, Skulptur und Malerei, und zeichnete selbst nach der Natur Landschaften. Er war ganz Blick, ein durchaus sphärischer Mensch, der allenthalben Begrenzung und Gestalt in schönster Individualität sehen wollte.

Ganz anders Schiller, der, obwohl er Medicin studirt hatte, für Natur und Naturanschauung wenig Empfänglichkeit zeigte. Für ihn war, nach seinem Freunde Streicher, wenn er arbeitete, die Außenwelt so gut als gar nicht vorhanden, er war wie „durch einen Kampf" in sich zurückgezogen. Auf seiner gemeinschaftlichen Wanderung mit Streicher an der Bergstraße hin mußte dieser ihn auf jede schöne Aussicht aufmerksam machen, so sehr war er in sich verloren. Was ihn interessirte, war nicht die Natur, sondern der innerliche Mensch. Sein Element war das Subject. Darum beschäftigte er sich vorzugsweise mit Geschichte und Philosophie.

Das hinderte ihn aber nicht, mit treffenden Farben die Bilder der Außenwelt zu malen, wo es seine Dichtung verlangte. Auch was er nicht mit dem leiblichen Auge gesehen hatte, das schaute er mit dem inneren Auge des Geistes; aus der Fülle seiner Phantasie stellte er ein so plastisches Bild der Alpen, des sicilianischen Meerstrudels hin, als ob er lange am Meer oder in der Alpenwelt gelebt hätte. „Bald hätte ich vergessen," schrieb Goethe aus der Schweiz an Schiller, „Ihnen zu sagen, daß der Vers

„Es wallet und siedet und brauset und zischt" ꝛc.

sich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuren Erschei-

nung in sich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Theilen und in seinem Ganzen, wie es sich darstellt, zu fassen gesucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, sowie die Ideen, die es anregt, abgesondert bemerkt. Sie werden dereinst sehen, wie sich jene wenigen dichterischen Zeilen gleichsam wie ein Faden durch dieses Labyrinth schlingen." Schiller antwortete hierauf: „Es freut mich nicht wenig, daß nach Ihrer Beobachtung des Strudels meine Schilderung mit dem Phänomen übereinstimmt. Ich habe diese Natur nirgends als bei einer Mühle studiren können, aber weil ich Homers Beschreibung von der Charybde genau beachtete, hat mich dieses vielleicht bei der Natur erhalten."

Auf Goethe machte Schillers wunderbare Denkkraft denselben großen und fesselnden Eindruck, wie auf Schiller Goethe's wunderbare Anschauungskraft der Außenwelt; Beide haben mit ihrem verschiedenen Wesen sich ergänzt und bildend auf einander gewirkt. Wie hoch ihn Goethe gehalten, mögen Sie aus dem ehrenden Denkmal ersehen, das er ihm in seinem Epiloge zur Glocke setzte, wo er unter Anderm von ihm sagt:

Denn er war unser! — Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns im sichern Port
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Aber es hat auch auf Goethe Schiller ungemein wohlthätig gewirkt. Der Briefwechsel zwischen Beiden gibt dazu die trefflichsten Belege. Schon in einem vorhergehenden Briefe hab' ich Ihnen Auszüge daraus mitgetheilt, worin Schiller über

Wilhelm Meiſter ſo richtig urtheilt, und Goethe thut in einem andern ein höchſt merkwürdiges Geſtändniß:

„Das günſtige Zuſammentreffen unſerer beiden Naturen hat uns ſchon manchen Vortheil verſchafft, und ich hoffe, dieſes Verhältniß wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräſentanten mancher Objecte diente, ſo haben Sie mich von der allzuſtrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältniſſe auf mich ſelbſt zurückgeführt. Sie haben mich die Vielſeitigkeit des innern Menſchen mit mehr Billigkeit anzuſchauen gelehrt, Sie haben mir eine zweite Jugend verſchafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu ſein ich ſo gut als aufgehört hatte.“

Und in der That war damals Goethe's Geiſt in voller Thätigkeit. Es entſprangen die ſchönſten Romanzen und Balladen, und nach Wilhelm Meiſter's Lehrjahren Hermann und Dorothea. Es iſt wahr, Voßens Luiſe hat ihn zu dem letzteren Gedicht veranlaßt; allein um wie viel vortrefflicher iſt ſein Werk an lebendiger Wahrheit, an Einfachheit und an milder, wohlthätiger Rührung. Große Ereigniſſe, Heldenſagen und dergleichen in ein Gedicht zu bringen, erleichtert die Arbeit ſchon dadurch, daß der Stoff an ſich ſelbſt poetiſch iſt. Aber Goethe hat es gewagt, das proſaiſche Privatleben in einem Epos darzuſtellen. Er hat nun wohl zum Hebel die Liebe gebraucht, aber es iſt nicht jene überſpannte Leidenſchaft unſerer gewöhnlichen Romane, ſondern eine herzliche Neigung, die ſich ſehr wohl mit dem Pflichtgefühle verträgt. Der einzige außerordentliche Umſtand, den er herbeiführt, iſt, daß ſeine Heldin durch Kriegsunruhen vertrieben worden. Und ſo ſteht die franzöſiſche Revolution wie ein blutroth gefärbter Himmel im Hintergrunde der ſtillen, heitern Dichtung, und das ſtille Bürgerglück eines ruhigen Staates tritt deſto ſchärfer vor das Auge. So

fließt die Erzählung der einfachsten Verhältnisse ruhig und gelassen fort und rührt nicht durch Ueberraschungen, sondern blos durch den Adel der vorgestellten Gesinnungen auf die sanfteste und reinste Weise, ohne die Seelen mit herbem Mitleid zu ängstigen.

Ich muß Ihnen mittheilen, was Wilhelm Schlegel über dasselbe so trefflich sagt:

„So einfach wie die Geschichte, ist auch die Zeichnung der Charaktere. Alle starken Contraste sind vermieden und nur durch ganz milde Schatten ist das Licht auf dem Gemälde geschlossen, das eben dadurch harmonische Haltung hat. Bei Hermanns Vater wird die mäßige Zugabe von Eigenheiten, von unbilliger Laune, von behaglichem Bewußtsein seiner Wohlhabenheit, das sich im Streben nach einer etwas vornehmen Lebensart äußert, durch die schätzbarsten Eigenschaften des wackeren Bürgers, Gatten und Vaters reichlich vergütet. Der Apotheker unterhält uns auf seine Unkosten; aber er thut es mit so viel Gutmüthigkeit, daß er nirgends Unwillen erregt, und selbst sein offenherziger Egoismus, von dem man Anfangs Gegenwirkung befürchtet, ist harmlos. Dergleichen naiv-lustige Züge sind ganz im Geiste der epischen Gattung; denn ihr ist jede idealische Absonderung der ursprünglich gemischten Bestandtheile der menschlichen Natur fremd, woraus erst das rein Komische und Tragische entsteht. Uebrigens kann man Herzlichkeit, Gradsinn und gesunden Verstand den allgemeinen Charakter der handelnden Personen nennen; und doch sind sie durch die gehörigen Abstufungen individuell wahr bestimmt. Wie schön ist es beim Hermann, die kraftvolle Gediegenheit seines ganzen Wesens mit einem gewissen äußern Ungeschick zu paaren, damit ihn die Liebe desto sichtbarer umschaffen könne! Er ist eins von den ungelenken Herzen, die keinen Ausweg für ihren Reichthum wissen, und denen die Berührung entgegenkommender Zärtlichkeit nur mühsam ihren

ganzen Werth ablockt. Aber da er nun das für ihn bestimmte Weib in Einem Blick erkannt hat, da sein tiefes, inniges Gefühl wie ein Quell aus dem harten Felsen hervorbricht: welche männliche Selbstbeherrschung, welchen bescheidenen Edelmuth beweist er in seinem Betragen gegen Dorotheen! Er wird ihr dadurch beinahe gleich, da sie ihm sonst an Gewandtheit und Anmuth, an heller Einsicht und besonders an heldenmäßiger Seelenstärke merklich überlegen ist. Ein wunderbar großes Wesen, unerschütterlich fest in sich bestimmt, handelt sie immer liebevoll und liebt sie nur handelnd. Ihre Unerschrockenheit in allgemeiner und eigener Bedrängniß, selbst die gesunde körperliche Kraft, womit sie die Bürden des Lebens auf sich nimmt, könnte uns ihre zarte Weiblichkeit aus den Augen rücken, mischte sich nicht, dem Jüngling gegenüber, das leise Spiel sorgloser, selbstbewußter Liebenswürdigkeit mit ein, und entrisse nicht ein reizbares Gefühl, durch vermeinten Mangel der Schonung überwältigt, ihr noch zuletzt die holdesten Geständnisse. Hinreißend edel ist ihr Andenken an den ersten Geliebten, dessen herrliches Dasein ein hoher Gedanke der Aufopferung verzehrt hat. Seine Gestalt, obgleich in der Ferne gehalten, ragt auch am Schlusse über alle Mithandelnden hervor, und so wächst mit der Steigerung schöner und großer Naturen das Gedicht selbst gleich einem stillen, mächtigen Strome."

„Es ist," sagt Schlegel ferner, „ein in hohem Grade sittliches Gedicht, nicht wegen eines moralischen Zwecks, sondern in sofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist. In dem Dargestellten überwiegt sittliche Eigenthümlichkeit bei weitem die Leidenschaft, und diese ist so viel als möglich aus sittlichen Quellen abgeleitet. Das Würdige und Große in der menschlichen Natur ist ohne einseitige Vorliebe aufgefaßt; die Klarheit besonnener Selbstbeherrschung erscheint mit der edlen Wärme des Wohlwollens innig verbunden und gleiche Rechte behauptend. Wir werden überall zu

einer milden, freien, von nationaler und politischer Parteilichkeit gereinigten Ansicht der menschlichen Angelegenheiten erhoben. Der Haupteindruck ist Rührung, aber keine weichliche, leidende, sondern in wohlthätige Wirksamkeit übergehende Rührung. Hermann und Dorothea ist ein vollendetes Kunstwerk im großen Stil, und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig; ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend."

Ich habe diese Stelle gerade hier eingeschaltet, um, nach Aufstellung mancher Verschiedenheiten zwischen dem Dichter-Genius Goethe's und Schiller's, nach Hervorhebung einer Grunddifferenz in der Richtung beider doch auf ein Gemeinsames aufmerksam zu machen, das beide Dichterheroen auszeichnet: es ist die Pietät, mit welcher sie die deutsche Familie, Volksthümlichkeit und Sitte anerkennen und verherrlichen. Diese Einheit im Gegensatz hat der (leider zu früh seinem Volke entrissene) Meister Rietschel vortrefflich in dem Doppelstandbilde ausgedrückt, das eine Zierde nicht blos Weimars, sondern ganz Deutschlands ist.

Neunundfünfzigster Brief.

Sie meinen, liebe Freundin, daß Goethe mit Hermann und Dorothea endlich das Publicum für sich und den guten Geschmack gewonnen habe? Mit nichten. Dieser Schatz hatte nur für wenige gebildete Kreise Interesse, die Uebrigen liefen noch immer in's Theater, um sich bei Kotzebue'schen und Iffland'schen Stücken auszuweinen oder auszulachen, und die ermüdeten Romanschreiber sorgten für abwechselnde Lectüre, wobei sie von den Zeitschriften namhaft unterstützt wurden. Das herrliche Epos konnte der Lese-

welt aus zwei Ursachen nicht gefallen, erstlich war es in Versen, noch dazu in Hexametern, geschrieben, zweitens war es ein Epos. Die Romane sind in so bequemer breiter Prosa geschrieben, da hat man nicht nöthig nachzudenken und kann wohl auch, ohne am Ganzen etwas zu verlieren, mehrere Seiten überschlagen. Verse verzieh man höchstens Schillern, der doch wenigstens bei der sentimentalen Dichtweise geblieben war, und mit dem Feuer seiner Rede und dem Schwunge seiner Gedanken zu fesseln verstand, obwohl Viele sich mehr am schönen Klange seiner Verse ergötzten, als die Schönheit wahrhaft genossen. Darum zog man auch seine drei ersten Dramen den folgenden vor, weil letztere in Versen geschrieben waren. Vergebens eiferten die Gebrüder Schlegel (Friedrich und August Wilhelm) gegen den falschen Geschmack; ihnen war das Philosophische und die sittliche Richtung, welche die Poesie Schiller's verfolgte (die Idee der Freiheit liegt aller Schiller'schen Poesie zum Grunde), ebenso wenig recht als die verstandeskalte, phantasielose Richtung anderer Dichter, und sie verbanden sich mit gleichgesinnten Geistern, die Poesie wieder mit der Innigkeit des Naturgefühls, mit der Wärme und Beweglichkeit des Phantasielebens zu befruchten. Sie versenkten sich in die Märchenwelt, näherten sich wieder der christlichen Mystik des Mittelalters mit seinen Bauwerken und Malereien, und fachten den kalten nordischen Verstand an zu der Gluth südlicher Dichtung, besonders der spanischen und orientalischen. Friedrich Schlegel sagte: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Phantasie, und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen." So entstand die neue romantische Schule, in der Ludwig Tieck so meisterhaft dichtete. Sie kennen ja sein allerliebstes Märchen: Die Elfen.

„Aller Liebreiz der alten Märchenwelt ist ausgegossen über seine kindlichen Dichtungen; es klingt und singt die gesammte Natur," sagt Weber*), „die Berge, die Wiesen, die Bäume leben, der Bach zieht in schwermuthsvoller Klage durch die sich Sehnsucht und Liebe zuflüsternden Gebüsche dahin, die Vögel und Thiere reden eine mit dem Gefühle des Menschen sympathisirende Sprache." Alles recht schön; aber jene natürliche, einfache Schönheit eines von Gelehrsamkeit und Kritik noch unbehelligten Kindergemüths, wie es in unseren Volksmärchen sich ausspricht, dürfen Sie in solchen „Kunstmärchen" nicht suchen. Sie sind eine nur für Wenige im Volke gemachte Speise; es sind Gerichte für Feinschmecker, vornehm und „ausschließlich". Auch die Novellen standen auf zu vornehmer Höhe, um in's deutsche Volk zu bringen. Es ist darin meist Alles so destillirt, so vom Leben, von der kernhaften Wirklichkeit abgezogen, so geistreich und pikant zugespitzt, daß bei aller Schönheit im Einzelnen diese Producte der romantischen Schule doch nur Treibhauspflanzen sind, keine natürlichen, urkräftigen Gewächse.

Auch der unglückliche Friedrich Hölderlin, ein Landsmann Schiller's, geb. 1770 zu Lauffen am Neckar, gest. 1843 in Tübingen nach fast vierzigjährigem Wahnsinnsleiden, war Romantiker, insofern er sich unbefriedigt von der Gegenwart in die Ferne und Vergangenheit flüchtete, die von seiner Phantasie erträumten Ideale in die Wirklichkeit einführen wollte und es doch in der Ueberschwänglichkeit seiner Gedanken und Gefühle nirgends zu etwas Festem bringen konnte. Sein Ideal war das classische Griechenthum, aber in der krankhaften Sehnsucht, in der Ueberspannung des Gefühls, mit welcher es der Dichter erfaßte,

*) Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. 2. Abth. S. 122.

blieb es doch nur ein Schemen, der keinen Körper gewinnen konnte, und statt durch griechische Natur und Harmonie zu innerer Gesundheit und Weltfreudigkeit (wie es bei Goethe der Fall war) geführt zu werden, ward durch solche Gräkomanie des Dichters Zerrissenheit erst recht befestigt. Sein Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" ist ganz lyrisch gehalten, voll hoher Schwärmerei und Naturbegeisterung, ein treuer Spiegel der reichbegabten, aber zu weichen Dichterseele Hölderlins. In Frankfurt am Main hatte er sich in die Mutter seines Zöglings, die er als Diotima gefeiert hat, verliebt; vergebens bemühte er sich, seine Leidenschaft niederzukämpfen. Als er darauf eine Hauslehrerstelle in Bordeaux angenommen hatte, schien die milde Wärme des Südens heilend auf ihn zu wirken, doch war es nur vorübergehend — die Zerrissenheit seines Gemüths schritt unaufhaltsam fort, und als er 1802 zurückkehrend bei seiner Mutter in Nürtingen anlangte, offenbarte sich sein Irrsinn in Mienen und Geberden zum Schrecken der Seinigen. Man vermuthete, er habe in Bordeaux die Kunde vom Tode seiner Diotima erhalten und sei nun im Tiefsten erschüttert durch Frankreich ohne Ruhe und Rast nach Deutschland geeilt.

Die mütterliche Pflege verbesserte noch einmal den Zustand des Armen, so daß er wieder poetische Arbeiten begann; doch im Jahre 1806 ward sein Wahnsinn vollständig, und in der Nacht desselben lebte er, übrigens körperlich gesund, noch volle 37 Jahre eines in sich versunkenen stillen Traumlebens.

Ein kurzes, aber sehr schönes, ebenso zartes als sinniges Gedicht hat ihm J. G. Fischer in seinen Neuen Gedichten gewidmet:

Friedrich Hölderlin.

Es weht um ſeine Stirne
Ein Mai, der längſt verſchied,
Es glüht ihm im Gehirne
Des Heimwehs ewig Lied.

Die Hohe kehrt nicht wieder,
Die er ſo heiß begehrt;
Das eine Lied der Lieder,
Es hat ihn ſelbſt verzehrt.

Unter den Oden und Liedern Hölderlins iſt manches Vortreffliche. Welcher zarte elegiſche Duft und ſanfter Frieden ruhet auf dem der Jugendzeit gewidmeten:

Der Gott der Jugend.

Gehn dir im Dämmerlichte,
Wenn in der Sommernacht
Für ſelige Geſichte
Dein liebend Auge wacht,
Noch oft der Freunde Manen
Und, wie der Sterne Chor,
Die Geiſter der Titanen
Des Alterthums empor:

Wird da, wo ſich im Schönen
Das Göttliche verhüllt,
Noch oft das tiefe Sehnen
Der Liebe dir geſtillt;
Belohnt des Herzens Mühen
Der Ruhe Vorgefühl,
Und tönt von Melodien
Der Seele Saitenſpiel:

So such' im stillen Thale
Den blüthenreichen Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Des Herzens Frühling dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Wie unter Tiburs Bäumen,
Wenn da der Dichter saß,
Und unter Götterträumen
Der Jahre Flucht vergaß,
Wenn ihn die Ulme kühlte,
Und wenn sie stolz und froh
Um Silberblüthen spielte,
Die Fluth des Anio;

Und wie um Platons Hallen,
Wenn durch der Haine Grün,
Begrüßt von Nachtigallen
Der Stern der Liebe schien;
Wenn alle Lüfte schliefen
Und sanft bewegt vom Schwan,
Cephissus durch Oliven
Und Myrtensträuche rann:

So schön ist's noch hienieden!
Und unser Herz erfuhr
Das Leben und den Frieden
Der freundlichen Natur.
Noch blüht des Himmels Schöne,
Noch mischen brüderlich
In unsres Herzens Töne
Des Frühlings Laute sich.

Drum such' im stillen Thale
Den düstereichsten Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Das Bild der Erde dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Das ganze Zeitalter, in welchem Hölderlin lebte und dichtete, war von einer nicht selten krankhaft überspannten Gefühlsschwärmerei ergriffen — gleichzeitig mit dem Hyperion erschien J. Pauls „Titan"; darum war es gut, daß humoristische Schriftsteller sich geltend machten, die, obschon tief genug im Gefühlsleben befangen, doch in dem Humor einen Schutz und ein Gegengewicht fanden wider den auflösenden, zersetzenden Proceß jener sentimentalen Richtung.

Hippel ist darin ein trefflicher Vorgänger gewesen: er hat sein tiefes Gemüth und seinen hellen Geist in höchst einfacher, aber kräftiger und eindringender Sprache wiedergegeben. Von seinen Werken nenne ich sein Buch: Ueber die Ehe, aus dem manches Capitel auch für junge Mädchen lesens- und beherzigenswerth wäre; doch ein Büchlein, geschickt jedes fühlende Menschenherz in Stunden stiller Betrachtung zu erquicken, sind seine Handzeichnungen nach der Natur. Wenn dieser große Denker und Mensch nach vollendetem Tagewerke sich in seinem Gärtchen erging, da faßte er Gegenstände der Natur in's Auge, und was er darüber dachte und empfand, das zeichnete er nach seiner Weise frei und ungekünstelt auf. Hier ist die Vorrede:

„Die gegenwärtigen Aufsätze, mit denen ich die schönsten Stellen meiner Heimath bezeichnete, sind nicht von der Welt, und wollen auch ihr Glück nicht machen in der Welt. Nur da, wo Zwei oder Drei versammelt sind, sich ihres Lebens und ihres Todes

zu freuen, wollen sie sein und Gesellschaft leisten. Soll ich noch bemerken, was man sich zu ihnen versehen könne? oder ist es besser, dies dem Eindruck zu überlassen, auf den sie es anlegen? Ein einziger Wink — und auch dieser nur für die, welche ihn bedürfen. Die jetzige religiöse Denkart hat die Menschen näher zu Gott gebracht, und könnte sie noch näher zu ihm und zum Lichte der Wahrheit bringen, wenn die Menschen so wollten als sie könnten. — Gott ist nicht ein Mensch. Er ist ein Geist. Damit indessen der Mensch ihn denken könne, und damit er Etwas habe, um sich daran zu halten, so soll und kann er sich Gott nicht als einen willkürlich befehlenden, los-, preis- und ehrgeizigen Despoten, sondern als den himmlischen, den vollkommensten Vater, als das Vaterideal vorstellen. Dies ist eine so eigenthümliche Volksidee, daß sie als das Ebenbild des gesunden Menschenverstandes angesehen werden kann; und so ist denn — Gott Lob! — die Zeit der Götzenbilder, die Zeit der falschen Vorstellungen vom göttlichen Wesen und der Hofmanier, ihm zu dienen, erfüllet. Vernunft und Religion sind Ein Herz und Eine Seele, und kommen auch darin überein, daß beide glauben! — Gott ist unser Vater, die Welt seine Stadt, die Erde eines seiner Häuser, die Menschen seine Kinder, und Alles, was sie umgibt, trägt zum Segen dieser Haushaltung bei. Haushaltung nenn' ich diesen aufgeklärten Zustand der Menschheit lieber, als Reich Gottes, um die Verbindung zwischen Vater und Kindern nicht aus dem Verstande und dem Herzen zu lassen. Familiengesellschaft wird auch das letzte sein; denn so wie die Natur anfing, wird sie auch enden. Was die Haushaltung im Ganzen, im Großen sein wird, das kann man in seinem eigenen Hause und in seinem Wirkungskreise, wiewohl im Kleinen und im Stückwerk, schon jetzt sehen, da bei weitem noch nicht erschienen ist, was das menschliche Geschlecht sein kann und sein wird.

Wenn dem also ist, warum nimmt denn die Dichtkunst nicht

je eher je lieber Kindesantheil an dieſem Evangelium? Warum ſteht ſie draußen, dieſe Geſegnete des Herrn, durch deren Vermittelung die Vernunft Gott dem Herrn den Vaternamen beilegte, ſie, welche der Vernunft Flügel der Morgenröthe gibt, um ſie dem Vernunftglauben beinahe zum Schauen und zu einer lehr- und troſtreichen Art von Offenbarung zu bringen, ſie, die unſere Wünſche zu Hoffnungen leitet, und dieſe Hoffnungen ſo befeſtigt, daß ſie wie Gewißheit gelten und mit ihr verwechſelt werden können? Nur der, welcher dieſe Fragen im Geiſt und in der Wahrheit zu thun im Stande iſt, wird eine Antwort in meinen Aufſätzen finden."

Eine einzige dieſer lieblichen Paramythien will ich Ihnen noch mittheilen, Sie ſchaffen ſich doch das Büchlein ſelbſt an. Hier iſt ſie:

Kirchgang.

„Von allen die ſchönſte Stunde hatte ich heute Morgen, da ich zur Kirche ging. Welche Feſtſtille auf unſerm herrlichen Berge! welche Andachtsaufforderung! Wahrlich, die Natur iſt Gottes Haus, und ein feierlicher Berg die Stiege des Himmels. — An jedem Berge ſteht mit Sonnenſtrahlen geſchrieben: Himmelan! O Lieber! Gottesfürchtig wollen wir Hand in Hand unſere Gaben hier auf dem Altar opfern, wir dürfen nicht Krüge voll Oels und Weins, nicht mit Blumen bekränzte Schalen voll herrlich ſchäumender Milch auf einen in die Höhe gerichteten Stein gießen. Und warum ſollten wir ein Thier ſchlachten? etwa damit liſtige Baalspfaffen es auf Geſundheit der Götter verzehren? Unſere Gaben ſind fromme Gelübde: Krüge voll Oels und Weins und die beſte Milch dem Dürftigen zuzuwenden, und der Entſchluß: beim Reiz der Natur beides, unſer Herz und Seele, ſo ſchön zu machen, als ſchön die Natur iſt. So, mein Lieber, wollen wir unſern Ver-

klärungsberg hinaufsteigen, so zur Kirche gehen: versöhnt mit der ganzen Welt, friedlich selbst mit dem hüpfenden Frosch, über den Manche meines Geschlechtes Zeter zu rufen erzogen sind. Was hat er denn auch, der brausende Käfer und die den Käfer nachahmende Mücke, das unangenehm wäre! Alles ist gut und der Mensch hat die Anlage, das Beste zu sein. O Lieber! könnt' ich doch aussprechen die Feier, die mich heute erhob nach oben! Sehen und hören, das fühlt' ich hier sonnenklar, sind nur die Anfangsgründe der Wonne für Gottes Kinder. Kein gemeines Auge hat gesehen, kein gemeines Ohr hat gehöret und in kein gemeines Herz kam es je, was Gott bereitet hat seinen Kindern, die in der Natur ihn lieben."

Sein Geistesverwandter ist J. P. Friedrich Richter (gewöhnlich Jean Paul genannt). Die reichste Phantasie, das innigste Gefühl, der feinste Witz und die originellste Laune, tiefe Blicke in das menschliche Herz und klare Weltansicht, erstaunliche Belesenheit und Reichthum der Sprache leuchten aus jedem seiner Werke hervor. Den Humor beschreibt er selbst auf folgende Weise: „Ich konnte nie mehr, als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über die Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist — gerade herabzufallen in's Gärtchen, und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausstieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden andern zu wechseln."

Indessen vermissen wir an ihm allerdings die hohe Einfalt und Natürlichkeit seines Vorgängers. Die Sprache ist durchaus rhetorisch und grenzt nicht selten an Schwulst. Silbenmaß und Reim hat er verschmäht, wir besitzen kein einziges Lied von ihm, dagegen hat er in seine Prosa so viel Gesuchtes und Gefärbtes hineingebracht, daß er dadurch ein böses Beispiel gegeben, welches von spätern Schriftstellern gemißbraucht und für humoristische Schreibart gehalten wurde. Da er selbst so wenig in der Außenwelt gelebt und viel zu viel gelesen hat, so ist dadurch auch Unnatur und Unwahrscheinlichkeit in seine Erfindungen gekommen, die, ihrer buntscheckigen Form entkleidet, oft gar wenig Gehalt und Inhalt zeigen. Uebrigens konnte er wohl sagen, wenn er durch seine Sonderbarkeiten den Leser oft zur Verzweiflung bringt: das ist mein Humor! und wir müssen es uns gefallen lassen; nur will ich Sie warnen vor der Eitelkeit, seinen Schriften durchaus und unbedingt Geschmack abgewinnen zu wollen. So trefflich sein Humor auch ist, und so edel Empfindungen und Geist, fehlt ihm doch, was keinem Mädchen fehlen soll: Natur, und ein bizarrer Schriftsteller kann und soll Ihnen nicht gefallen. Ueberdies hat er sich nicht die Mühe geben wollen, seiner Poesie eine würdige Form zu geben, und sich begnügt, den herrschenden Geschmack an Romanen zu befriedigen. Seine Muse, um es kurz zu sagen, ist zu lyrisch für die Prosa, und die Form seiner Prosa wiederum zu breit für Poesie. Außerdem hat er die Sentimentalität der neuern Zeit auf's Höchste getrieben, und wenn er selber sagt: „Poesie kleidet wie die Herrnhuter ihren Gottesacker in einen Garten ein, nicht wie die Juden in ihren Gärten Gräber anlegen," so hat er dadurch sein eigen Urtheil gesprochen, denn bei seinen Romanen wird man nur auf Augenblicke, nicht heiter, nein, blos zu einem krampfhaften Lachen aufgeregt; die vorherrschende Stimmung, die uns nach den meisten seiner Bücher bleibt, ist herzbeengende Wehmuth.

Seine Meisterwerke sind die Vorschule der Aesthetik und seine nicht systematische, aber gedankenreiche Erziehungslehre, der er den Namen der römischen Göttin Levana gab: beide bis jetzt noch unübertroffen an Genialität und Reichthum der Ideen. Vom letztern Werke schreibt Goethe an einen Freund: „Gar sehr erfreut mich ein Aufsatz des Morgenblattes von J. Paul, ausgezogen aus der Levana. Eine unglaubliche Reife ist daran zu bewundern. Hier erscheinen seine kühnsten Tugenden, ohne die mindeste Ausartung; große, richtige Umsicht und Anspielungen, natürlich, fließend, ungesucht, treffend und gehörig und das Alles in dem gemüthlichsten Elemente. Ich wüßte nicht Gutes genug von diesen wenigen Blättern zu sagen und erwarte die Levana mit Verlangen."

Wollte doch Jemand einen Auszug aus seinen Werken geben, worin aber alle die störenden Anspielungen auf gelehrte Gegenstände, auch Alles, was räthselhaft und sonderbar, was übertrieben und mit Bildern überladen, wegbliebe: so wäre das eine erfreuliche Gabe für Jungfrauen und andere Leute, die nicht eben Zeit und Vorkenntnisse haben, ein Studium über einen Schriftsteller anzustellen. Einzelnes findet sich ohnedies hier und da, worin er wie Hippel blos einfach und gemüthlich die Tiefen seines edlen Herzens eröffnet. Es fällt mir eine Stelle aus seinem Tagebuche ein, die an das mitgetheilte Beispiel aus den Handzeichnungen erinnert:

Der Gang in's Freie, ein Kirchgang.

Du gehest jetzt in die große, schuldlose Natur. Kommst Du rein genug in diesen Tempel? Bringst Du keine giftige Leidenschaft an diesen Ort, wo Blumen blühen und Vögel singen? Trägst Du keinen Haß hierher, wo die Natur sich liebt? Ist Deine Seele so ruhig, wie der Strom, der wie ein Spiegel des

Himmels dahin zieht? Ach, wäre Dein Herz nur noch so unverfälscht und unzerrüttet, wie die Natur, die ich sehe, wie der große Schöpfer sie vollendet!

Noch halb in der vorigen Epoche befangen, jedoch mit Anklängen der neuern Literatur, dichteten Matthisson, Salis und Tiedge. Sie hatten ein großes Publicum für sich, weil der elegische Ton, der ihnen eigen ist, noch immer gefiel und der Sinn für die einfache und große Natur doch in ihren Gedichten oft einen schönen Ausdruck fand. Besonders glänzte Tiedge durch seine größern sogenannten didaktischen Gedichte: Urania, Frauenspiegel, Einsamkeit. Allein die meisten Leser und Leserinnen, die diese Werke eifrig lasen, täuschten sich wohl selbst, wenn sie einen rein poetischen Genuß zu haben glaubten. Einzelne lyrische Partieen in der „Urania" sind vortrefflich, sie sind jedoch von dem theologisch-philosophischen Lehrinhalt so umsponnen, daß das Ganze ermüdet. Für alles Lehrhafte ist die Prosa die einzig angemessene Form.

Vielleicht schon morgen schreibe ich wieder. Wir kommen nun an die vorletzte Periode deutscher Dichtkunst, die Goethe von 1810—20 annimmt und also bezeichnet: „Malcontent, determinirt, tüchtig, herrschsüchtig, zuschreitend, respektlos, altdeutsch, in's Formlose strebend."

Sechzigster Brief.

Nun kamen traurige Zeiten für Deutschland. Nach der unglücklichen Schlacht bei Jena begann allmählich die Herrschaft Napoleons, und unter Kriegsgetümmel und den Bedrückungen eines harten Feindes war die deutsche Muse auf eine Zeitlang ver-

ſtummt; nur hier und da wagte ſich noch ein Sänger hervor, aber das Lied erſtarrte auf der Lippe. Denn alle Freude war erſtorben und es ging, wie Uhland ſingt:

Wann ward der erſte Kranz gewunden?
Wann flog der erſte Ball an's Ziel?
Wann ward der heitre Tanz erfunden
Und wann das loſe Pfänderſpiel?
Ach wohl in fernen, fernen Tagen,
Die unſern hätten's nie erdacht,
Wo bald im Feld die Völker ſchlagen
Und bald der inn're Zank erwacht.

Schiller war heimgegangen, ehe noch der Sturm die Haine ſeines Vaterlandes entblätterte, und Goethe hatte mit ſeinem Fauſt Abſchied genommen von dem Theater, das ihm in ſeinem proſaiſchen Treiben ebenſo wenig gefiel, als der Weltlauf. Er lebte wieder den Wiſſenſchaften und ſein Geiſt flog in's ſchöne Morgenland, um ſich dort Troſt zu ſuchen in dem Unglücke ſeiner Heimath. Das Studium der orientaliſchen Sprachen, beſonders der perſiſchen und arabiſchen Poeſie, beſchäftigte ihn nun ganz, und er dichtete damals den weſtöſtlichen Divan.

Sobald aber wieder einigermaßen Ruhe ward, belebte ſich der deutſche Bardenhain auf's Neue, ja die Drangſale hatten, wie alle Kräfte, ſo auch die Kraft der Sänger geſtärkt. Was in voriger Periode ausgeſäet wurde, trug nun reichliche Früchte. Vorzüglich war ein tüchtiges Beſtreben ſichtbar, ein poetiſches Leben auf dem Theater zu erwecken. Die meiſten Bühnendichter folgten aber der Schillerſchen Muſe: weit und ſchön ausgeſponnene Schaugemälde in unvergleichlicher Diction, jedoch wenig Handlung, ja mehr Worte als wahrer Geiſt und Empfindung.

Nach dem Muſter des ſpaniſchen Theaters dichtete Müllner; allein ſeine „Schuld" rief viele grelle und widrige Ausge-

burten von Dramen hervor. Und so war bis auf unsere Zeit kein Geist mehr über die Bretter geschritten, der sich mit Goethe oder Schiller messen konnte.

Auch Richter fand seine Nachahmer; aber es waren auch nur Nachahmer, die den Humor in Sonderbarkeiten, Wortspielen, Witzeleien und andern Fehlern ihres Meisters suchten. Ach dieser unleidliche Humor spukt noch bis auf unsere Tage, und das Traurigste ist, daß er gewöhnlich alle Gemeinheit und Sittenlosigkeit der Zeit mit im Gefolge schleppt.

Aber die meiste Frucht trug die romantische Aussaat. Fouqué versetzte durch seine Romane und andere Poesieen in das Mittelalter. Der fromme Novalis (eigentlich Hardenberg) vertiefte sich in das innerste Gemüthsleben und weckte in dieser bedrängten Zeit nebst vielen Andern wieder frommen und gläubigen Sinn. Manchem Spötter hat wohl seine Weise Schwärmerei, ja Thorheit geschienen, allein die Poesie hat er erschaut in ihren geheimsten Gründen. Arnim muß auch genannt werden, seine Gebilde sind bunte, sternenhelle und von überirdischer Musik wiedertönende Nacht. Auch Schulze, der frühverstorbene Sänger der bezauberten Rose. Aber alle diese Romantiker berührten doch zu wenig das Volksgemüth in seiner einfach derben Sangesweise, wie sie an die Natur und Geschichte des Vaterlandes anknüpft. Da erscholl in Schwaben selbst, wie im Mittelalter, an den Ufern des Neckar der neue Minnegesang. Uhland war der Erste, der ihn wagte, und ganz Deutschland fühlte sich wieder erhoben zur Freude, denn jedem Ohr klang die Musik seiner Lieder und jedes Herz verstand, was er sang; es war nicht die meistersängerische, platte Liederweise, auch nicht mehr die französisch steife Verskünstelei, noch die eintönige Grab- und Todtenklage, die Ruinensentimentalität und die unendliche Sehnsucht oder der emphatische Bardenchor der vorigen Geschlechter; es war wieder das heitere, gemüthliche Lied

und die bunte, bald schaurig, bald lieblich in die Welt hinaus singende Romanze, wie sie besonders die Sagen und Geschichten tapferer Helden verherrlicht, es war das Volkslied in seiner einfachen Natürlichkeit und Frische; aber künstlerisch gehoben und verklärt durch vollendete Form.

Das Romantische liegt nämlich nicht in der grellsten Darstellung bunter Gestalten und künstlich ersonnener Abenteuer, wie zum Theil in den Bürger'schen Balladen; es ist die Idealisirung des Stoffes in einfacher Form, die wie ein Duft über den Bildern schwebt, eine überirdische Musik, die sich in poetische Seelen hineinsingt und lange nachklingt. Lesen Sie z. B. folgende Romanze von Uhland:

Das Schloß am Meere.

Hast du das Schloß gesehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Golden und rosig wehen
Die Wolken drüber her.

Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Fluth;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Gluth.

„Wohl hab' ich es gesehen,
Das hohe Schloß am Meer,
Und den Mond darüber stehen
Und die Nebel weit umher."

Der Wind und des Meeres Wallen,
Gaben sie frischen Klang?
Vernahmst du aus den Hallen
Saiten und Festgesang?

„Die Winde, die Wogen alle
Lagen in tiefer Ruh;
Einem Klagelied aus der Halle
Hört' ich mit Thränen zu."

Sahest du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der rothen Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

Führten sie nicht mit Wonne
Eine schöne Jungfrau dar,
Herrlich wie eine Sonne,
Strahlend im goldnen Haar?

„Wohl sah ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht,
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah ich nicht."

Das ist ein Gedicht voll süßen unnennbaren Reizes der Wehmuth, eines Schmerzes, der so ganz keusch und rein sich in ein Landschaftsbild kleidet, als fürchte er, durch directes Aussprechen sich zu entweihen. So reine Stimmungsbilder, licht und klar, ganz gegenständlich gehalten und zugleich voll tiefen Gefühls, das, zurückgehalten und zusammengepreßt, um so mehr seinen lebendigen Pulsschlag bemerkbar macht, solche Bilder, die schildernd erzählen und im Epischen doch volle dramatische Spannung entwickeln, haben wir nicht viel. Die dramatische Form der Wechselrede, welche das Volkslied so liebt, hat Uhland auch hier beibehalten. Wir wissen nicht, wer die beiden Sprechenden sind, werden aber um so mehr gespannt. „Hast du das Schloß gesehen?" so beginnt das Gedicht; es ist, als würden wir selber gefragt und in der That zieht uns der Dichter in die ahnungs-

volle Spannung des Fragenden ganz hinein. In den Antworten wird, schön sich abstufend, das Colorit des glänzenden Bildes, das der erste Vers entrollte, immer dunkler und trauriger. Wie meisterhaft hat auch hier der Dichter den Contrast benutzt! Die irdische Größe, mit all ihrem Glanze, wie könnte sie besser gezeichnet werden als im Bilde des unendliches Meeres, das mit seinen Wogen den Felsengrund der Königsburg netzt und ihre stolze Pracht in der hellen klaren Fluth wiederspiegelt, während die von der Abendsonne in goldenes Licht getauchten Wolken, als wollten sie das Ganze krönen, auf dieses Bild der Majestät herabschauen. Das hohe Königsschloß, zwischen Himmel und Meer, zu dem einen auf-, zu dem anderen niedersteigend, ist es nicht wie ein Sitz der Macht und Hohheit, so auch des Glückes? Die erste Antwort bringt schon die erste Dämpfung — die vom goldenen Sonnenlicht erhellte Landschaft mit dem rosigen Gewölk über ihr ist verschwunden, der Mond steht über dem Schlosse und Nebel ist weit umher. Kann aber nicht ein frohes Fest gefeiert werden tief in die Nacht hinein, ein Fest, das die Hallen glänzend erhellt und sie von Klängen der Freude und Lust wiederhallen läßt? Wir ahnen, daß der Fragende den Bericht von einer Feier, etwa einem Hochzeitsfeste erwartet. Wie schön, wenn zum Tanz und Gesang drinnen die frisch erregten und bewegten Meereswogen draußen begleiten! Aber die Antwort lautet ganz anders, sie färbt das Bild düsterer. Statt des Festgesanges ein Klagelied; Wind und Welle, als liege auf ihnen selber ein Unheil und hätten sie alle Kraft eingebüßt, sind schlaff und still geworden. Da erhebt sich die fragende und forschende Seele, als wollte und könnte sie nicht lassen von dem glanzvollen Bilde fürstlichen Glückes, zum dritten Mal, und vereinigt all das Hohe und Liebliche in einem energisch zusammengefaßten Ausdruck. Nun erst erfahren wir, daß eine Hochzeit gefeiert werden sollte. König und

Königin, im Glanze ihrer Kronen und die Königstochter, strahlend „wie eine Sonne," hast du sie nicht gesehen? Je mehr die Frage sich steigerte, um so mehr erschüttert nun die Antwort mit ihrem Gegensatz: statt der Kronen und Festgewänder und des Hochzeitszuges erscheinen die in schwarze Trauerkleider gehüllten Eltern — ohne die Jungfrau. Der Tod der Königstochter wird vom Dichter nicht direct ausgesprochen, aber in dieser einen kurzen Zeile, mit welcher die Romanze schroff abfallend schließt,

„Die Jungfrau sah ich nicht"

um so inniger uns zu Herzen gebracht.

Diese knappe gedrungene Form des Ausdrucks, diese namentlich am Schluß schlagartig wirkende epigrammatische Kürze ist mit gleicher Meisterschaft auch in den rhapsodischen Romanzen (den Heldensagen) Uhlands zur Anwendung gebracht und durchaus dem kecken Wurfe des Volksliedes entsprechend. Ebenso werden Lust und Leid, Leben und Tod auch in der Volkspoesie hart aneinander gerückt. Diese schlagende Kürze mit der Schärfe des Contrastes hat kein anderer Dichter so mit voller Klarheit und ästhetischer Wirkung in Anwendung gebracht, wie Uhland. In „der Wirthin Töchterlein" stürmen die drei jungen lebensfrohen Männer in die Wirthsstube. „Frau Wirthin, hat Sie gut Bier und Wein? Wo hat Sie ihr schönes Töchterlein?" Tief einschneidend in die frohe Lebenslust der Jünglinge lautet die Antwort:

„Mein Bier und Wein ist frisch und klar,
Mein Töchterlein liegt auf der Todtenbahr."

Wie auf unseren altdeutschen Holzschnitten mit möglichst wenigen Strichen Person und Scene nicht blos bezeichnet, sondern auch charakterisirt sind: so auch in den Uhland'schen Gedichten. Oft will es uns bedünken, als sei der Umriß gar zu scharf und trocken, je länger und öfter wir aber die Zeichnung betrachten,

deſto ſinnvoller, tiefer ſpricht ſie uns an. Aber auch die weichen, gefälligen Wellenlinien ſind in des Meiſters Gewalt. Welche Zartheit und doch wieder ſcharfe Begrenzung in der lieblichen Romanze:

Das Schifflein.

Ein Schifflein ziehet leiſe
Den Strom hin ſeine Gleiſe.
Es ſchweigen, die drin wandern,
Denn Keiner kennt den Andern.

Was zieht hier aus dem Felle
Der braune Waldgeſelle?
Ein Horn, das ſanft erſchallet;
Das Ufer widerhallet.

Von ſeinem Wanderſtabe
Schraubt Jener Stift und Habe
Und miſcht mit Flötentönen
Sich in des Hornes Dröhnen.

Das Mädchen ſaß ſo blöde,
Als fehlt' ihr gar die Rede,
Jetzt ſtimmt ſie mit Geſange
Zu Horn und Flötenklange.

Die Rud'rer auch ſie regen
Mit taktgemäßen Schlägen.
Das Schiff hinunter flieget,
Von Melodie gewieget.

Hart ſtößt es auf dem Strande,
Man trennt ſich in die Lande:
„Wann treffen wir uns, Brüder!
Auf Einem Schifflein wieder?“

Das sind Klänge aus den Gemüthstiefen des sangesfreudigen deutschen Volkes herausgesungen. Und doch wie voll und rund hat sich auch hier das Gefühl verkörpert, in einer schlichten einfachen Scene dargestellt, die mit epischer Klarheit gleich einem Gemälde vor unsere Anschauung tritt! Wie Lessing das „Schloß am Meere" gemalt und in seinem Landschaftsbilde die Stimmung dem Dichter nachgeschaffen hat, so läßt die gemüthliche Scene im „Schifflein" recht wohl eine Zeichnung zu. In Uhland verschmilzt auf ausgezeichnete Weise der Lyriker mit dem Epiker, so daß seine Lieder, Balladen und Romanzen mit dem Volksliede wetteifern, das auch am liebsten das Gefühl auf naive Weise ganz in gegenständlicher Zeichnung, ohne Reflexion auf sich selber, in die Erzählung und Schilderung hineinwirft. Uhland fühlt tief und innig, aber er schwelgt nie in seinem Gefühl, er erhebt es in die reine sonnenhelle Atmosphäre epischer Darstellung mit ihrer scharfbegrenzten Form. Die feinen zarten Bebungen der in sich zurücksinkenden Empfindung sind mit dem vollen Reiz schmelzender Schönheit in den Goethe'schen Liedern erklungen; Uhland's Lyrik ist weniger ätherisch, weniger weich und schwärmerisch, aber kräftiger, faßlicher, volksmäßiger, populären Melodien zugänglicher und darum durch Gesang auch viel verbreiteter. Und ihrer gesunden Frische und Derbheit fehlt doch nicht die Zartheit und Innigkeit und der anmuthvolle Reiz — ich erinnere an Schäfer's Sonntagslied, die Capelle, an die Wanderlieder (Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb, muß noch heute scheiden 2c.). Die feurige Sehnsucht mit dem Farbenschmelz südlicher Romantik in dem Romanzenkranz „Sängerliebe" erinnert ganz an den ebenso zarten als feurigen Minnegesang der Troubadours. Wie uns Uhland das Jagd- und Kriegerleben, den sorglosen Wanderburschen und den turnierenden Ritter mit unvergleichlicher Keckheit und Frische zeichnet, so singt er von der Liebe, Frauenschönheit und Frauen-

würde mit so inniger Verehrung und fern von aller Süßlichkeit und Empfindelei mit so gesunder Kraft, daß dieser helle klare männliche Ton seines Minnegesangs sittlich veredelnd auf das deutsche Volk gewirkt hat. Fr. Vischer in seiner trefflichen Skizze über Uhland (Kritische Gänge IV) bemerkt in dieser Hinsicht sehr wahr: „Man kann sagen, es sei eine richtige Probe für die Gesundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben und zu ehren vermögen. Uhland ist als Dichter der Liebe nichts weniger als blöd unschuldig, aber er ist keusch — auch wo er neckt, auch wo er heiß wird, denn er ist auch dann ohne Frivolität, denn Achtung des Weibes, Achtung des Unendlichen in der weiblichen Erscheinung bleibt Grundzug, und der Refrain ist Treue, Treue bis in den Tod und über den Tod in die Ewigkeit."

Uhland hat die Romantik, die in der sogenannten „romantischen Schule" zu einem unkräftigen Anempfinden, zu einem bloßen Kitzel für das blasirte Subject, das vom Leben hinweg in die Fremde und Ferne flüchtete, herabgesunken war, wieder zu Ehren gebracht, weil er des Volkes herzliche Innigkeit, Schlichtheit und Einfachheit und treuherzige Besinnung besaß, weil er nicht mit vornehmer Herablassung das Volkslied ergriff, sondern darin lebend und webend es fortsetzte, mit seinem vaterländischen Sinn, seiner nationalen Begeisterung die Brücke schlug zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, so daß diese sich gehoben und gekräftigt sah durch das, was der Dichter ihr entgegenbrachte, daß durch die Sagen und Heldengestalten des Mittelalters eine freudige Begeisterung erblühete für thatkräftiges Eingreifen in die nationalen Aufgaben der Gegenwart. Als Deutschland unter dem eisernen Joche Napoleons seufzte, da reiste Uhland nach Paris, um die dortigen Bibliotheken auszubeuten, und aus französischen Sagenstoffen, dem Kreise Karls des Großen entnommen, eroberte er für uns

Deutsche seine unübertrefflichen Rhapsodien: Klein Roland, Roland Schildträger, Kaiser Karls Meerfahrt. In diesen Heldensagen, wo ein naiver Stoff auch naiv dargestellt wird, Ton und Farbe der alten Sagenpoesie bewahrt werden muß, wenn wir die lebendige Wirkung davon empfangen sollen, feiert das epische Talent des Dichters die schönsten Triumphe. Welche kernhafte und kerndeutsche Gestalt, dieser würtemberger Graf Eberhard der Rauschebart! In schlichtem biderbem Chronikenstyl zeichnet uns der Dichter mit einer Treue und Lebendigkeit, als wäre er selbst dabei gewesen, die kampfesfreudigen Menschen aus jener merkwürdigen Epoche des Mittelalters, wo das abblühende Ritterthum mit dem aufblühenden Bürgerthum und der über beide sich erhebenden Fürstenmacht rangen. Mit kindlicher Herzensfreude an den mannhaften Thaten und Kämpfen und mit der naiven Unparteilichkeit des Epikers, der die verschiedensten Parteien mit gleich liebevollem Griffel aufzeichnet, stellt uns der Dichter den alten Greiner dar, welcher getragen von der Liebe seiner Bauern dem übermüthigen Adel die Spitze bietet, — aber auch die Macht des aufstrebenden Bürgerthums zu schmecken bekommt, hart in unerbittlicher Strenge gegen den eigenen Sohn, welcher den Reutlingern unterlag — ohne ein Wort zu sprechen, schneidet er das Tafeltuch mitten durch —, ohne ein Wort zu verlieren, kniet er aber auch an der Bahre des gefallenen Sohnes, der tapfer seine Schmach gerächt hatte —

ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht.

Das ist einfache Heldengröße, und selbst der trotzige, verwegene Wunnensteiner mit dem „gleißenden Wolf" im Schilde entbehrt derselben nicht — da ist kein weichmüthiges Sichfügen und Beglückwünschen, Jeder kämpft für seinen Zweck und stellt sich auf die eigene Kraft. Alle Gestalten treten voll Leben und

ganz vor unſer Angeſicht; das alte faſt vergeſſene Reutlinger Thor öffnet ſich, die tapfern Bürger ſtürzen voll Kriegsluſt hinaus auf's Schlachtfeld und ſchlagen ſo wacker drein, daß der Rhapſode ſich nicht enthalten kann, bewundernd auszurufen:

Wie haben da die Gerber ſo meiſterhaft gegerbt,
Wie haben da die Färber ſo purpurroth gefärbt!

Wir werden zwar einigermaßen überraſcht, daß der Dichter ſchließlich nicht das Bürgerthum, ſondern das Fürſtenthum feiert, aber es iſt ja die mit dem Recht verbündete, auf das Recht ſich ſtützende Fürſtenmacht, welche für das Gemeinwohl ſtreitet und die Sonderbündelei bekämpft, welche Uhland mit vollſter Theilnahme beſingt, und dieſes Rechtsgefühl bricht zwar nicht ganz dem Epos gemäß, aber durchaus wohlthuend ſchon im erſten Geſange „Der Ueberfall im Wildbad" durch:

Da denkt der alte Greiner: „es thut doch wahrlich gut,
So ſänftlich ſein getragen von einem treuen Blut.
In Fährten und in Nöthen zeigt erſt das Volk ſich echt,
Drum ſoll man nicht zertreten ſein altes, gutes Recht."

* * *

Uhland zunächſt ſteht Rückert, der noch vielſeitiger iſt, weil er mit ſeltener Empfänglichkeit und Gewandtheit die ganze Fülle orientaliſcher Poeſie ſich angeeignet hat, aber doch mehr mit äußerer Mannigfaltigkeit prunkt, als durch die Kraft und Tiefe der Empfindung fortreißt. Es iſt ein wunderbares Formtalent in Rückert, und er hat gezeigt, welcher Biegſamkeit die deutſche Sprache fähig iſt, und wie zu allen Versarten und Wortformen ſie ſich benutzen läßt; neben manchen ganz unpoetiſchen Sprachkünſteleien bleibt doch die Allſeitigkeit in der Rückert'ſchen Muſe

von den ächt patriotiſchen „geharniſchten Sonetten“ bis zu den einfach-lieblichen Kindermärchen herab immer großartig. Nur ein ächter Dichter konnte ſo ein Märlein ſingen, wie z. B.:

Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt.

Es iſt ein Bäumlein geſtanden im Wald
In gutem und ſchlechtem Wetter,
Das hat von unten bis oben
Nur Nadeln gehabt ſtatt Blätter;
Die Nadeln, die haben geſtochen,
Das Bäumlein, das hat geſprochen:

„Alle meine Kameraden
Haben ſchöne Blätter an,
Und ich habe nur Nadeln,
Niemand rührt mich an,
Dürft' ich wünſchen, wie ich wollt',
Wünſcht' ich mir Blätter von lauter Gold.“

Wie's Nacht iſt, ſchläft das Bäumlein ein,
Und früh iſt's aufgewacht;
Da hatt' es goldene Blätter fein,
Das war eine Pracht,
Das Bäumlein ſpricht: „Nun bin ich ſtolz;
Gold'ne Blätter hat kein Baum im Holz.“

Aber wie es Abend ward,
Ging der Jude durch den Wald
Mit großem Sack und großem Bart,
Der ſieht die gold'nen Blätter bald;
Er ſteckt ſie ein, geht eilends fort
Und läßt das leere Bäumlein dort.

Das Bäumlein ſpricht mit Grämen:
„Die gold'nen Blättlein dauern mich;
Ich muß vor den andern mich ſchämen,
Sie tragen ſo ſchönes Laub an ſich;
Dürft' ich mir wünſchen noch etwas,
So wünſcht' ich mir Blätter von hellem Glas."

Da ſchlief das Bäumlein wieder ein,
Und früh iſt's wieder aufgewacht;
Da hatt' es glaſene Blätter fein,
Das war eine Pracht!
Das Bäumlein ſpricht: „Nun bin ich froh;
Kein Baum im Walde glitzert ſo."

Da kam ein großer Wirbelwind
Mit einem argen Wetter,
Der fährt durch alle Bäume geſchwind,
Und kommt an die glaſenen Blätter;
Da lagen die Blätter vom Glaſe
Zerbrochen in dem Graſe.

Das Bäumlein ſpricht mit Trauern:
„Mein Glas liegt in dem Staub,
Die andern Blätter dauern
Mit ihrem grünen Laub;
Wenn ich mir noch was wünſchen ſoll,
Wünſch' ich mir grüne Blätter wohl."

Da ſchlief das Bäumlein wieder ein,
Und wieder früh iſt's aufgewacht;
Da hatt' es grüne Blätter fein,
Das Bäumlein lacht
Und ſpricht: „Nun hab ich doch Blätter auch,
Daß ich mich nicht zu ſchämen brauch'."

Da kommt mit vollem Euter
Die alte Geiß geſprungen;
Sie ſucht ſich Gras und Kräuter
Für ihre Jungen;
Sie ſieht das Laub und fragt nicht viel,
Sie frißt es ab mit Stumpf und Stiel.

Da war das Bäumlein wieder leer,
Es ſprach nun zu ſich ſelber:
„Ich begehre nun keine Blätter mehr,
Weder grüner, noch rother, noch gelber;
Hätt' ich nur meine Nadeln,
Ich wollte ſie nicht tadeln."

Und traurig ſchlief das Bäumchen ein,
Und traurig iſt es aufgewacht;
Da beſieht es ſich im Sonnenſchein,
Und lacht und lacht;
Alle Bäume lachen's aus,
Das Bäumlein macht ſich aber nichts d'raus.

Warum hat's Bäumlein denn gelacht,
Und warum denn ſeine Kameraden?
Es hat bekommen in einer Nacht
Wieder alle ſeine Nadeln,
Daß Jedermann es ſehen kann.
Geh' 'naus, ſieh's ſelbſt, doch rühr's nicht an.
Warum denn nicht?
Weil's ſticht.

Allein nicht nur das Zarte und Kindliche, auch das Große und Erhabene weiß Rückert in ſeinen Dichtungen darzuſtellen, wie z. B. im folgenden kleinen Gedichte:

Antäus.

Der Rieſ', aus ird'ſchem Grund geboren,
Dem, wie ſein Fuß rührt erdenwärts,
Neu wächſt die Kraft, die er verloren,
Der ungeheure Rieſ' iſt Schmerz:
Herakles, wenn du ihn willſt zwingen,
Vergeblich iſt ihn niederringen.

Du mußt von ſeiner Mutter Hüfte,
Daraus er ſtets nimmt neue Kraft,
Ihn aufwärts heben in die Lüfte,
Wo du erſtarkſt und er erſchlafft,
Dort mit emporgewandten Blicken,
Im Himmelsäther ihn erſticken.

Doch mag er Großes oder Kleines ausſprechen, immer geſchieht es mit einer jugendlichen Fülle poetiſchen Lebens, wie er ſelbſt in folgenden Verſen es ſchildert:

Tauſend Nachtigallen
Sind in meiner Bruſt,
Durcheinander ſchallen
Hör' ich ſie mit Luſt.

Tauſend Frühlingsroſen
Blüh'n in meinem Thau,
Und mit jeder koſen
Will ein Oſtwind ſchlau.

Tauſend Liebesſterne
Stehn in meiner Luft,
Und ich lauſchte gerne,
Wie mir jeder ruft.

Tauſend Edelſteine
Sprühn in meinem Schacht,
Hell vom bunten Scheine
Flimmt des Herzens Nacht.

Traumgefühle ſchweifen
Um im Meer vom Glanz,
Können nicht ergreifen
Der Geſtalten Tanz.

Komm mit leiſem Tritte,
Liebe, Schöpfungsgeiſt,
In des Herzens Mitte,
Wo die Schöpfung kreiſ't.

Alle Frühlingsroſen
Werden dir ein Kranz,
Buntes Farbentoſen
Schmilzt in deinem Glanz.

Als ein wahrer Prieſter göttlicher Wahrheit erſcheint uns Rückert endlich in ſeinem Lehrgedichte: Die Weisheit des Brahmanen. Es beſteht dieſes treffliche Buch aus gnomenartigen Sprüchen, in denen ſich nicht weniger eine ernſte tiefſinnige Betrachtung und Beſchauung der Welt und des Menſchenlebens, als die Lauterkeit und Innigkeit eines faſt kindlich zarten Gemüths ausſpricht:

Ich gebe dir, mein Sohn, das mögeſt du mir danken,
Gedanken ſelber nicht, nur Keime von Gedanken.

Nicht mehr zu denken ſind Gedanken, ſchon gedacht:
Von Blüthen wird hervor kein Blüthenbaum gebracht.

Doch ein Gedankenkeim, wohl im Gemüth behalten,
Wird sich zu eigener Gedankenblüth' entfalten.

Hier noch einige dieser unnachahmlichen Sprüche:

Das Mehl zu sichten, braucht man Siebe, groß und kleiner;
Durch je mehr Sieb' es geht, je feiner ist's und reiner.

Das ist das gröbste, was im ersten Sieb sich fing,
Und das vorzüglichste, was durch das feinste ging.

Auch Perlen sichtet man in mehr als einem Sieb,
Doch ist die beste, die im ersten hangen blieb.

Je schlechter nur, je mehr durch Siebe sie gegangen,
Bleiben die schlechtesten zuletzt im feinsten hangen.

Wenn du die Perle bist, sei lieber groß als klein;
Doch wenn du Mehl bist, kannst du fein genug nicht sein.

Der beste Edelstein ist, der selbst alle schneidet
Die andern, und den Schnitt von keinem andern leidet.

Das beste Menschenherz ist aber, das da litte
Selbst lieber jeden Schnitt, als daß es andre schnitte.

Du mußt das Gute thun, du mußt das Wahre sprechen,
Warum? Damit mußt du dir nicht den Kopf zerbrechen.

Es ist kein andrer Rath; wenn du nicht willst, du mußt;
O Heil dir! wenn du es aus inn'rer Freude thust.

Du sondre stolz und kalt dich nicht von der Gemeine
Der Betenden, weil du so gut es kannst alleine.

Zwar Gott ist überall, und nie wird in der Schaar
Ihn finden, wem er nicht bereits im Herzen war.

Doch wo der Scheite viel in einer Flamme brennen,
Wird das Gefühl es an vermehrter Gluth erkennen.

Wie viel Abwechslung ist im kleinsten Raum zu haben!
Dich kann ein täglicher Spaziergang immer laben.

Sei auch die Stunde gleich, und gleich des Weges Richte,
Doch jede Jahreszeit erscheint in anderm Lichte.

Und willst du ab vom Weg nur wenig Schritte gehn,
Wirst du Bekanntes neu von neuer Seite sehn.

Eine Parallele zwischen Uhland und Rückert finden Sie im 2. Bändchen meiner Aesthetischen Vorträge, wo genannte Dichter in Bezug auf den Gebrauch des Refrains verglichen werden. In der Charakteristik des Volksliedes, welche dieses Bändchen bringt, werden Sie zugleich erkennen, wie die schönsten Blüthen deutscher Lyrik der Wurzel und dem Stamm des deutschen Volksliedes entsprossen sind. Ich glaube, auch dieses Bändchen Ihrem Studium empfehlen zu können.

Einundsechzigster Brief.

Um den Weg auch zum Herzen des gemeinen Volkes zu finden, haben Einige es versucht, ihre Poesieen in provinzieller Mundart zu schreiben. Der Volksdialekt hat noch eine Frische, Anschaulich-

keit und poetische Kraft, welche das abgeschliffene Hochdeutsch nicht mehr besitzt. Vorzüglich ist er zu Schilderungen des einfachen Alltagslebens mit seiner Heimlichkeit und seinem idyllischen Reiz geeignet. Welcher Schatz von Poesie liegt in den ganz einfach und anspruchslos gedichteten Idyllen des unübertrefflichen Joh. Martin Usteri! Die schweizerische Mundart wird Ihnen Schwierigkeit machen, aber versuchen sollten Sie es doch, des wackern Zürichers „Herr Heiri" zu lesen. Viel bekannter und verbreiteter sind Hebels allemannische Gedichte. Goethe hat sich über dieselben im 33. Bde. S. 166 auf's Vortheilhafteste ausgesprochen und besonders herausgehoben, wie dieser treffliche Dichter es verstand, natürliche Gegenstände mit ihrem Dasein, Wachsthum und Bewegung in Personen und zwar in Landleute zu verwandeln. „Gleich das erste Gedicht", sagt er, „enthält einen sehr artigen Anthropomorphism. Ein kleiner Fluß, die Wiese genannt, auf dem Feldberg entspringend, ist als ein immer fortschreitendes und wachsendes Bauermädchen vorgestellt, das, nachdem es eine sehr bedeutende Berggegend durchlaufen hat, endlich in die Ebene kommt, und sich zuletzt mit dem Rhein vermählt. Das Detail dieser Wanderung ist außerordentlich artig, geistreich und mannigfaltig und mit vollkommener, sich selbst immer erhöhender Stätigkeit ausgeführt. Wenden wir von der Erde unser Auge an den Himmel, so finden wir die großen leuchtenden Körper auch als gute, wohlmeinende, ehrliche Landleute. Die Sonne ruht hinter ihren Fensterläden, der Mond, ihr Mann, kommt forschend herauf, ob sie wohl schon zur Ruhe sei, daß er noch eins trinken könne; ihr Sohn, der Morgenstern, steht früher auf, als die Mutter, um sein Liebchen aufzusuchen. Jahres- und Tageszeiten gelingen dem Verfasser besonders. Hier kommt ihm zu Gute, daß er ein vorzügliches Talent hat, die Eigenthümlichkeiten der Zustände zu fassen und zu schildern. Nicht allein das Sichtbare daran, sondern

das Hörbare, Riechbare, Greifbare, und die aus allen ſinnlichen Eindrücken zuſammen entſpringende Empfindung weiß er ſich zuzueignen und wiederzugeben. Dergleichen ſind der Winter, der Jänner, der Sommerabend, vorzüglich aber Sonntagsfrühe, ein Gedicht, das zu den beſten gehört, die jemals in dieſer Art gemacht worden."

Sonntagsfrühe.

Der Samſtig het zum Sunntig gſeit:
„Jez hani alli ſchlofe gleit:
„ſie ſin vom Schaffe her und hi
„gar ſölli müed und ſchlöfrig gſy,
„und 's goht mer ſchier gar ſelber ſo,
„i cha faſt uf kei Bei meh ſtoh."

So ſeit er, und wo's Zwölfi ſchlacht,
ſe ſinkt er aben in d'Mitternacht.
Der Sunntig ſeit: „Jez iſch's an mir!"
Gar ſtill und heimli bſchließt er d'Thür.
Er düſelet hinter de Sterne no,
und cha ſchier ga nit obſi cho.

Doch endli rybt er d'Augen us,
er chunnt der Sunn an Thür und Huus;
ſie ſchloft im ſtille Chämmerli;
er pöpperlet am Lädemli;
er rüeft der Sunne: „d'Zyt iſch do!
Sie ſeit: „Ich chumm enanderno."

Und lisli uf de Zeeche goht,
und heiter uf de Berge ſtoht
der Sunntig, und 's ſchlaft Alles no;
es ſieht und hört en niemes go.
Er chunnt ins Dorf mit ſtillem Tritt,
und winkt im Guul: „Verroth mi nit!"

Und wemmen endlich au verwacht,
und gſchlofe het di ganzi Nacht,
ſo ſtoht er do im Sunneſchy,
und luegt eim zu de Fenſtern y
mit ſynem Auge mild und guet,
und mittem Meyen uffem Huet.

Drum meint er's treu, und was i ſag,
es freuet en, wemme ſchlofe mag,
und meint, es ſeig no dunkel Nacht,
wenn d'Sunn am heitre Himmel lacht.
Drum iſch er au ſo lysli cho,
drum ſtoht er au ſo liebli do.

Wie glitzeret uf Gras und Laub
vom Morgenthau der Silberſtaub!
Wie weiht e friſchi Mayeluft,
voll Chrieſibluest und Schleecheduft!
Und d'Immli ſammle flink und friſch,
ſie wüſſe nit, aß 's Sunntig iſch.

Wie pranget nit im Garteland
der Chrieſibaum im Mayegewand,
Gel-Beieli und Tulipa
und Sterneblueme neben dra,
und gfüllti Zinkli blau und wyß;
me meint, me lueg im Paradys!

Und s' iſch ſo ſtill und heimli do,
men iſch ſo rüehig und ſo froh!
Me hört im Dorf kei Hüſt und Hott;
e Guete Tag, und Dank der Gott,
und 's git gottlobe ſchöne Tag,
iſch Alles, was mer höre mag.

Und 's Vögeli ſeit: „Fryli jo!
„Potz tauſig, jo, do iſch er ſcho!

das Hörbare, Riechbare, Greifbare, und die aus allen ſinnlichen Eindrücken zuſammen entſpringende Empfindung weiß er ſich zuzueignen und wiederzugeben. Dergleichen ſind der Winter, der Jänner, der Sommerabend, vorzüglich aber Sonntagsfrühe, ein Gedicht, das zu den beſten gehört, die jemals in dieſer Art gemacht worden."

Sonntagsfrühe.

Der Samſtig het zum Sunntig gſeit:
„Jez hani alli ſchlofe gleit:
„ſie ſin vom Schaffe her und hi
„gar ſölli müed und ſchlöfrig gſy,
„und 's goht mer ſchier gar ſelber ſo,
„i cha faſt uf kei Bei meh ſtoh."

So ſeit er, und wo's Zwölfi ſchlacht,
ſe ſinkt er aben in d'Mitternacht.
Der Sunntig ſeit: „Jez iſch's an mir!"
Gar ſtill und heimli bſchließt er d'Thür.
Er düſelet hinter de Sterne no,
und cha ſchier ga nit obſi cho.

Doch endli rybt er d'Augen us,
er chunnt der Sunn an Thür und Huus;
ſie ſchloft im ſtille Chämmerli;
er pöpperlet am Lädemli;
er rüeft der Sunne: „d'Zyt iſch do!
Sie ſeit: „Ich chumm enanderno."

Und lisli uf de Zeeche goht,
und heiter uf de Berge ſtoht
der Sunntig, und 's ſchlaft Alles no;
es ſieht und hört en niemes go.
Er chunnt ins Dorf mit ſtillem Tritt,
und winkt im Guul: „Verroth mi nit!"

Und wemmen endlich au verwacht,
und gſchlofe het di ganzi Nacht,
ſo ſtoht er do im Sunneſchy,
und luegt eim zu de Fenſtern y
mit ſynem Auge mild und guet,
und mittem Meyen uffem Huet.

Drum meint er's treu, und was i ſag,
es freuet en, wemme ſchlofe mag,
und meint, es ſeig no dunkel Nacht,
wenn d'Sunn am heitre Himmel lacht.
Drum iſch er au ſo lysli cho,
drum ſtoht er au ſo liebli do.

Wie glitzeret uf Gras und Laub
vom Morgenthau der Silberſtaub!
Wie weiht e friſchi Mayeluft,
voll Chrieſibluеſt und Schleechebuft!
Und d'Immli ſammle flink und friſch,
ſie wüſſe nit, aß 's Sunntig iſch.

Wie pranget nit im Garteland
der Chrieſibaum im Mayegewand,
Gel-Beieli und Tulipa
und Sterneblueme neben dra,
und gfüllti Zinkli blau und wyß;
me meint, me lueg im Paradys!

Und s' iſch ſo ſtill und heimli do,
men iſch ſo rüehig und ſo froh!
Me hört im Dorf kei Hüſt und Hott;
e Guete Tag, und Dank der Gott,
und 's git gottlobe ſchöne Tag,
iſch Alles, was mer höre mag.

Und 's Vögeli ſeit: „Fryli jo!
„Potz tauſig, jo, do iſch er ſcho!

„Er dringt jo i si'm Himmelsglaſt
„Dur Blueſt und Laub im Hurſt und Naſt!"
Und 's Diſtelzwygli vorne dra
het 's Sunntigröckli au ſcho a.

Sie lüte weger 's Zeiche ſcho,
der Pfarer, ſchynt's, well zytli cho.
Gang, brech mer eis Aurikli ab,
verwüſchet mer der Staub nit drab;
und Chüngeli, leg die weidli a,
de mueſch derno ne Maye ha!

Für die eingehendere Beſchäftigung mit Hebel's Gedichten ſei das Werkchen: Hebel's Allemanniſche Gedichte, herausgegeben und erläutert von Dr. Ernſt Götzinger beſtens empfohlen.

Außer ihm haben noch Grübel in Nürnberger Mundart, Caſtelli niederöſtreichiſch und Holtei ſchleſiſch gedichtet. Jedem dieſer Sänger iſt es gelungen, ſeinen Volkston zu treffen, vielleicht hat Letzterer es am natürlichſten gethan. Ich theile Ihnen mit, was Goethe über ihn ſagt:

„Seitdem Hebel in allemanniſcher Mundart ſeine meiſterhaften Gedichte der Welt geſchenkt, haben ſich an verſchiedenen Orten ähnliche Verſuche erhoben, unter denen beſonders der Nürnberger Grübel und der öſtreichiſche Caſtelli auszuzeichnen ſind.

Der Verfaſſer (Holtei) iſt mit ſeinen ſchleſiſchen Gedichten zwar noch in keiner Sammlung hervorgetreten, aber aus dem, was er, theils im ſchleſiſchen Muſenalmanache, theils im Freundeskreiſe, als Probe mitgetheilt hat, geht hervor, daß er ſich Hebels großem Vorbilde zu nähern ſucht. Auch ein in der Sammlung befindliches an Hebel gerichtetes Gedicht ſpricht dies geradezu aus. Es iſt nun wohl, was ſolche Nachbildungen anlangt, ebenſo bedenklich, als es unmöglich iſt, den Werth neuer Dichtungen im Volkston zu beurtheilen, ehe ſie vor dem Volke erklungen ſind.

Hier aber dürfen wir, den ersteren Zweifel betreffend, die Nachbildung vergessen, wo naive, vaterländische Behaglichkeit selbst nicht mehr ängstlich an Vorbilder gedacht hat, und wo die Entfaltung innersten Gemüthes durch lyrische Formen zur zweiten Natur geworden. Der andere Zweifel aber: ob die aus der Feder geflossenen Gedichte in Volkes Munde einen Wiederklang finden werden? hebt sich zum Theil dadurch, daß die im schlesischen Musenalmanach mitgetheilten Proben ihre Melodieen gefunden haben und innerhalb wie außerhalb Schlesiens nicht ohne Vergnügen gesungen werden."

Ein einziges Lied aus dieser Sammlung mag hier stehen:

Su gärne.

Warum gihn die Liftl su läulich,
Warum zieh'n die Wilkel su bläulich,
Warum hirt ma' uf Juarz a der Kieseln,
Warum hirt ma's Gebergswasser rieseln,
Warum wird's denn=t=im Frühjahre grün,
Warum finkeln su halle die Stärne,
Warum thun denn die Kirschbemel blih'n???...
I nu mein Gôt, su gärne!

Warum 'seifen uf Zweigen dè Finken,
Thut das Bienel de Bliemel austrinken,
Warum trä't denn de Schwalme zu Näste,
Warum klaubt sich dè Taube just 's beste,
Warum kreucht dè Wachtel ei's Kurn,
Warum steigt der Aâr ân dè Stärne,
Warum rägern de Fräsche im Burn???...
I nu mein Gôt, su gärne!

Warum sausen im Winter de Kiefern,
Dôß dè Echhörndel klappern und ziefern,

Warum wächſt ks' Schilf nich am Fluder,
Warum frirt im Dezember dè Uder,
Warum wechſelt dé' Monden ſu flink?
Émol leucht't à wie ánne Latärne
Und dernach ſit ma ſix wieder wing???...
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Warum is' denn uf Erden hienieden
Jedes Menſchen ſei Stand ſu verſchieden?
Warum is' denn der Éne à Grafe
Und der Andere der hüt't èm de Schafe?
Warum is' denn der Éne ſu reich,
Und der Andre is' arm? Bur dem Hêrrne
Dort uben ſeyn Alle doch gleich!?
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Jeder Menſch hot wull ſeine Stature,
Ihren Gang hat dè ganze Nature,
Und der Uchſe, dè Maus, wie dè Katze,
Iglich Wäſen handthiert uf ſe'm Platze,
Iglich Wäſen folgt ſtille und ſtumm;
Do draus, du Menſchenküp, lärne:
Sei beſchéden und fra't éns warum?
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Wenn ſe fra't, mit dem kirſchruthen Maule:
„Warum wünſcht à ſich Füſſe vum Gaule,
„Warum wünſcht à ſich Flügel vum Sturche
„Und verfihrt à ſittes Gehurche?
„Warum liebt à mich immer noch ſu,
„Ei de Längde der Zeit, ei de Färne,
„Warum läßt à mèr denn=t=kène Ruh??"
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Eine ſehr werthvolle Bereicherung hat die mundartige Poeſie neuerdings gefunden im „Quickborn" (Volksleben in plattdeutſchen

Gedichten, ditmarſcher Mundart) von Klaus Groth, und ich theile Ihnen auch von dieſem wahrhaft geſunden und erfriſchenden „Borne“ einen Labetrunk mit — zwei Lieder „vaer de Gaern“ (für die Kinder).

1. Still, min Hanne.

Still, min Hanne, hör' mi to!
Lüttje Müſe pipt int Stroh,
Lüttje Vageln ſlapt in Bom,
Röhrt de Flünk*) un pipt in Drom.

Still, min Hanne, hör' mi an!
Buten**) geit de böſe Mann,
Baben***) geit de ſtille Maan:
„Kind, wull hett da Schrigen dan?“

Aewern Bom ſo ſtill un blank,
Aewert Hus an Heben†) lank,
Und wo he frame Kinder ſüht,
Kik mal an, wo lacht he blid!

Denn ſegt he to de böſe Mann,
Se wüllt en beten††) wider gan,
Denn gat ſe beid, denn ſtat ſe beid
Aewert Moor un aewer de Heid.

Still, min Hanne, ſlap mal rar!
Morgen is he wedder dar!
Rein ſo gel, rein ſo blank,
Aewern Bom am Himmel lank.

All int Gras de gelen Blom!
Vageln pipt in Appelbom,
Still un mak de Ogen to,
Lüttje Müſe pipt int Stroh.

*) Flügel; **) draußen; ***) droben; †) am Hof entlang; ††) ein bißchen (wenig).

2. Dar wahn en Mann.

Dar wahn*) en Mann int gröne Gras,
De harr**) keen Schüttel, harr keen Taß,
De drunk dat Water, wo he't funn,
De plück de Kirſchen, wo ſe ſtunn'.

Wat weert en Mann!***) wat weert en Mann!
De harr ni Putt,†) de harr ni Pann,
De eet††) de Appeln vun den Bom,
De harr en Bett vun luter Blom.

De Stünn dat weer ſin Taſchenuhr,
Dat Holt, dat weer ſin Vagelbur,
De ſungen em Abends aewern†††) Kopp,
De wecken em des Morgens op.

De Mann dat weer en narſchen Mann,
De Mann de fung dat Gruweln an.
Nu met wi All' in Hüſer wahn'. —
Kumm mit, wie wüllt int Gröne gan!

Es ſind mehrere hochdeutſche Ueberſetzungen erſchienen, aber der eigenthümliche Reiz des Originales geht meiſt verloren, faſt noch mehr als bei der Ueberſetzung aus einer ganz fremden Sprache. Wörtlich läßt ſich der Dialekt ſchon des Reimes willen nicht immer wiedergeben, und frei wird oft etwas ganz Anderes an die Stelle geſetzt, oder doch der urſprünglichen Form Gewalt angethan. So hat ein ſonſt kenntnißreicher Ueberſetzer, F. A. Hoffmann, den erſten Vers alſo wiedergegeben:

„Still, mein Hannchen, ſchrei nicht ſo!
Kleines Mäuslein piept im Stroh,
Kleiner Vogel ſchläft im Baum,
Rührt die Flügel, piept im Traum."

*) da wohnt'; **) der hatt'; ***) was für ein Mann war das? †) nicht Topf; ††) aß; †††) über dem.

aber wie viel anmuthiger ist doch das „hör' mir zu", als das bloß verneinende „schrei nicht so", und wie gezwungen ist die Einzahl „kleiner Vogel" anstatt der Gesellschaft der „kleinen Mäuslein und Vöglein", die zusammen piepen, schlafen und singen.

Der Raum verbietet, Ihnen auch noch einige Proben aus Fritz Reuter's Dichtungen, der im mecklenburger Plattdeutsch geschrieben hat, mitzutheilen. Mit seinen „Läuschen un Rimels", meist heitern, launigen und drolligen Gedichten, die aber hier und da auch ans Platte streifen, vorzüglich aber mit seinen prosaischen Erzählungen, den „ollen Kamellen" hat sich F. Reuter schnell ein dankbares Publicum erobert. Während Groth einen Zug zum Elegischen und Sentimentalen hat, ist Reuter ausgezeichnet durch seinen unverwüstlichen frischen Humor, durch die derb realistische Weise, mit der er das Leben schildert. Das Volk, wie es leibt und lebt, fühlt und denkt, wird von ihm in so charakteristischen, lebenswahren und lebenswarmen Figuren dargestellt, daß er es darin einem Jer. Gotthelf gleich thut. An künstlerische Abrundung und Composition ist freilich bei Reuter so wenig zu denken wie bei dem Pfarrer Bitzius.

Zweiundsechzigster Brief.

Es kommen Zeiten im Völkerleben, wo die volksthümliche Poesie herrlich erblüht, nicht durch künstlerische Neigung und Begabung dieses oder jenes Dichters, sondern in Folge des patriotischen Aufschwungs der ganzen Nation. Solche Zeiten waren das Jahr 1813 und 1870, wo die Existenz des großen deutschen Vaterlandes auf dem Spiele stand. Da erklingen Lieder, welche der Kunstdichter aus dem Gefühle seiner Nation

heraus dichtet, wo er — wie es beim eigentlichen Volksliede der Fall — zum beredten Munde des Volkes wird und sein Lied mit der Gewalt des Affectes und der Leidenschaft des Volksgemüthes unwillkürlich hervorströmt, wie der Quell aus verborgenen Tiefen.

Jene Zeiten patriotischer Begeisterung während der Jahre 1870 und 1871, in der glorreichsten Zeit deutscher Geschichte, wiedergekehrt, und die Dichter der Gegenwart haben Schlachten- und Siegeslieder gesungen, die schnell in allen deutschen Herzen und von den Lippen unserer heldenmüthigen Vaterlandsvertheidiger erklangen. Nicht vergessen und nicht verklungen sind aber Lieder, wie Körners „Du Schwert an meiner Linken", „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", „Vater, ich rufe dich"; sie begeistern noch fort und fort die Gemüther der deutschen Jugend, gleich denen des edlen Max von Schenkendorf („Es klingt ein heller Klang", „Freiheit, die ich meine") und des immer jugendfrischen E. M. Arndt.

Das deutsche Lied verträgt keine Künste im Versbau und Reim. Einfach und schlicht, wie es aus dem Herzen kommt, geht es auch wieder zu Herzen mit seiner Gefühlswärme und seinem musikalischen Wohllaut. Zwar hat Friedrich Rückert, der Meister in der Vers- und Reimkunst, selbst die undeutsche Form des Sonetts*) vortrefflich zu handhaben gewußt, um der deutschen Nation seinen Zorn über die Schmach des Vaterlandes, seinen Kampfesmuth und seine Siegeszuversicht in's Herz zu singen — in seinen berühmten „Geharnischten Sonetten"; aber wo er sich im sangbaren Lied versuchte, wo er den naiven schlichten Ton des Volksliedes nachahmen wollte, da kam seine Poesie zu Fall. Viele seiner patriotischen Lieder sind gekünstelt, manierirt und selbst

*) Leider hat auch O. von Redwitz sein „Lied vom neuen deutschen Reich" in die Sonettform gezwängt!

ſein Lied auf die „Schlacht bei Leipzig", von dem es in Karl Barthels Nationalliteratur der Neuzeit heißt: „Wer ſtaunt nicht über die Einfachheit und zugleich über die Kraft des Liedes!" verſucht ſich in Reim, Alliteration ꝛc., in Virtuoſenkünſten. Es beginnt:

Kann denn kein Lied
Krachen mit Macht,
So laut wie die Schlacht
Hat gekracht um Leipzigs Gebiet?

Drei Tag und drei Nacht
Ohn' Unterlaß
Und nicht zum Spaß
Hat die Schlacht gekracht.

Wurden nun auch ſolche Lieder nicht Eigenthum des Volkes wie die von Theodor Körner und Ernſt Moritz Arndt: ſo waren ſie doch ſtarke eindringliche Töne im patriotiſchen Concert, die, gleich den Spottliedern auf Napoleon und den franzöſiſchen Hochmuth, für die Entwickelung des deutſchen Nationalgefühls unſchätzbar waren und namentlich eine geſunde Gegenwirkung übten wider das ſentimentale Liebesgetändel, das ſeit Goethe's Werther in die deutſche Lyrik eingedrungen war. Dieſe Kriegs-, Schutz- und Trutzlieder waren dem friſch angepflügten, gelockerten, mit dem edelſten deutſchen Blute gedüngten Boden der Kämpfe des deutſchen Volkes um ſeine nationale Exiſtenz und Würde entſproſſen — eine Frühlingsſaat, über welche wohl bald nachher die kalten Stürme und Schneewetter der politiſchen Reaction, welche dem Volke die Freiheit verkümmerte, hinfuhren; die aber doch nicht hinwelkte, vielmehr in der Wurzel erſtarkte, bis ſie im Sommer des Jahres 1870 hoch in die Halmen ſchoß und volle Aehren reifen ließ. Es ward erfüllt, was Max von Schenkendorf ſchon 1813 von Straßburg geſungen hatte:

Wie tief uns auch verſunken die alte Herrlichkeit,
In Aſchen glüht ein Funken, wir wecken ihn zur Zeit!
Es kommt ein Tag der Rache für aller Sünder Haupt,
Dann ſieget Gottes Gnade! Das ſchauet, wer geglaubt.

Dann woll'n wir auch erlöſen die Schweſter fromm und fein
Aus der Gewalt der Böſen, die ſtarke Burg bei Rhein,
Die Stadt, die an den Straßen des falſchen Frankreichs liegt,
In der nach ew'gen Maßen Erwin den Stein gefügt.

Indeß, du freies Weſen, gedeihe weit und breit:
Der Herr hat dich erleſen zum Zeichen für die Zeit.
Die Fürſten ſollen kommen ſammt ihrer Ritterſchaft
Und lernen ſich zum Frommen der Freiheit Wunderkraft.

Wie im Jahre 1870 nach der frechen Kriegeserklärung Napoleon des Dritten einmüthig ſich das ganze Deutſchland erhob, Fürſten und Völker, Adel, Bürger und Bauer, Nord und Süd nur deutſch dachten und fühlten und mit erneuter Kraft die wuchtigen Schläge auf den Erbfeind unſerer Nation führten: ſo erklang noch voller und einmüthiger der patriotiſche Geſang aus tauſend und abertauſend Dichterherzen, denen der Gott und Hort Deutſchlands die Lippen geöffnet und den Mund beredt gemacht. Iſt auch, wie natürlich, der poetiſche Werth der dargebotenen Gaben ungleich, in wahrem und warmem, tief empfundenem Vaterlandsgefühl, in edler Liebe und Begeiſterung für das gemeinſame deutſche Vaterland wetteifern ſie alle. Sehen Sie ſich die prachtvoll ausgeſtatteten deutſchen Lieder „zu Schutz und Trutz" und die beſcheidener in einzelnen kleinen Bändchen „für Straßburgs Kinder" erſchienenen patriotiſchen Gedichte an, die von unſern beſten und populärſten Sängern willig auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt wurden: Sie werden überall mit der kerndeutſchen Geſinnung das kraftvolle und ſchlagfertige deutſche Wort, mit der wohlgerundeten

Form der Kunstdichtung die Naturfrische und Innigkeit des Volksliedes und — was nicht hoch genug anzuschlagen ist — in allem Zorn und Ingrimm über das wälsche Wesen und den französischen Uebermuth das haltungsvolle sittliche Maß erkennen, von dem ein Victor Hugo und seine Sippschaft jenseits des Rheines keine Ahnung haben. Selbst in derb volksthümlichen Liedern, wie in dem bekannten Napolium-Liede des „Füselier Kutschke" ist so viel heitere Laune und gutmüthiger Humor bei aller Schärfe des Spottes und bei allem Zorn des aufwallenden patriotischen Gefühls, daß der Vergleich mit ähnlichen Producten der französischen Lyrik, die alle voll Gift und Galle und dünkelhafter Ueberhebung und Eitelkeit sind, sehr zum Vortheil des deutschen Nationalcharakters gereicht. Welch ein Adel und Kern ist aber in den Kriegsliedern von J. Grosse, Freiligrath, Rittershaus, Geibel*), Gerok**), R. Gottschall und anderen! Freiligraths „Trompete von Gravelotte", die den schrecklichen Verlust so vieler Tapferen in jener blutigsten der Schlachten beklagt, zeichnet ganz schlicht und gegenständlich die Situation — keine Phrasen und Großsprechereien von deutscher Tapferkeit und von unendlichem Ruhm! aber die Scene ergreift aufs tiefste unser Herz, wir sehen die Tapferen fallen, wir werden durchschauert von ihrem Todesmuth und Heldensinn, wir trauern mit dem Dichter, fühlen es aber aus jedem seiner Worte heraus, daß mit dem vergossenen Blute das Größte und Herrlichste gewonnen ist, was eine Nation gewinnen kann, — daß, wo also gekämpft wird, auch das deutsche Reich fest gegründet ist.

Solcher gegenständlicher Zeichnung, die zugleich wie ein Stimmungsbild vollste lyrische Kraft hat, sind die französischen Lieder

*) Unter dem Titel „Heroldrufe" hat Geibel seine ältern und neuern Zeitgedichte herausgegeben.

**) Gesammelt u. d. T.: „Deutsche Ostern. Zeitgedichte von K. Gerok."

ebenſowenig fähig als jenes kindlich naiven Humors, wie er ſich in Gerok's „Tiſchgebet des Deutſchen Knaben" höchſt gelungen ausgeſprochen hat.

In unſerer neueſten patriotiſchen Lyrik hat ſich wiederum auf das Schönſte der alte Spruch: das Herz macht beredt! bewährt. Ein einfacher ſchwäbiſcher Gewerbsmann, Max Schneckenburger, der zu Burgdorf im Canton Bern eine Eiſengießerei beſaß und ſchon in ſeinem dreißigſten Lebensjahre (am 3. Mai 1849) daſelbſt verſtarb, hatte bereits 1840, als Thiers das Rheingelüſte der Franzoſen aufſtachelte, gleichzeitig mit dem bekannten und beliebten Rheinliede Beckers: „Sie ſollen ihn nicht haben, den freien deutſchen Rhein" ſeine „Wacht am Rhein" gedichtet.

Es brauſt ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutſchen Rhein,
Wer will des Stromes Hüter ſein?
Lieb' Vaterland, magſt ruhig ſein,
Feſt ſteht und treu die Wacht am Rhein.

Dies Lied, von C. Wilhelm trefflich componirt, wurde dreißig Jahre ſpäter zum gewaltigen kampf- und ſiegesmuthigen Volkslied, mit welchem unſere Krieger über den Rhein nach Frankreich hineindrangen. — Und ein bis 1870 als Dichter noch ganz unbekannter junger Pfarrvicar, Namens Weitbrecht, gleichfalls ein Schwabe, gab alsbald, nachdem der ſchreckliche Krieg entbrannt war, ein Dutzend Kriegs- und Reiterlieder heraus („von Einem, der nicht mit darf" — hieß es auf dem Titel), von denen einige zum Beſten gehören, was unſere volksmäßige patriotiſche Lyrik hervorgebracht hat. Das bekannteſte und bereits mehrfach componirte dieſer Lieder iſt das ſchwungvolle: Trompeter blas, an den Rhein, an den Rhein! mit dem Rhythmus des prächtigen Liedes von Th. Körner: Was glänzt dort im Walde, im Sonnenſchein (Lützows Jagd).

Der Krieg ist unter allen Umständen eine furchtbare Geißel; wenn er aber wie in den Jahren 13 und 70 geführt wird zum Schutze des heimischen Herdes, zur Erhaltung und Befestigung der Nationalität und somit der heiligsten Güter unseres Volksthums: dann stärkt er auch die geistige und sittliche Kraft des Volkes, erneut und erfrischt er sein gesammtes Streben in Kunst und Wissenschaft, und insbesondere die Lyrik und das Drama gewinnen wieder bedeutsame, aus dem geschichtlichen Leben der Nation genommene Stoffe, die auf das Volk im Großen und Ganzen zu wirken im Stande sind und die Schranken vornehmer ausschließlicher Bildungskreise durchbrechen.

Dreiundsechzigster Brief.

Da hat nun die große weltgeschichtliche Zeit, die wir so eben durchlebt haben, den chronologischen Faden meiner Darstellung ganz zerrissen. Doch wie hätte ich davon schweigen können, was Ihnen und mir so sehr am Herzen liegt? Können wir doch nun mit dem Blick auf den neuesten Aufschwung, den unsere Nation gewonnen, viel ruhiger auf jene Zeit der Halbheit und Zerrissenheit zurückblicken, die auf die Freiheitskriege von 1813 folgte.

Eine Frühlingspoesie mehr der großen Hoffnungen als großer Dichtwerke folgte auf jene Zeit; als nun nicht alle Blüthen reiften, trübte sich das heitere Dichterleben, und je näher wir den Jahren 1830—1850 kommen, liebe Freundin, desto banger wird mir, denn was sich zu Anfang unseres Jahrhunderts so harmonisch zu einer schönen Form gefügt hat, will wieder gewaltsam auseinander reißen. Es ist des Großen und Mustergültigen zu viel geworden, und da es sich in so verschiedenen freien Gestalten zeigte, verlor man die geheime Regel

aller Poesie aus dem Auge, und schwache Zauberlehrlinge glaubten den Meistern gleich zu werden, wenn sie sich auch neue Formen schufen. An diesem Gewirre war zum Theil der Einfluß englischer Literatur Schuld. Nicht Walter Scott mit seinem gesunden historischen Sinne, wohl aber Lord Byron, der liebenswürdigste und zugleich entsetzlichste aller Schriftsteller. Mit einer infernalischen Lust sucht er im Himmel und auf Erden Alles auf, was Menschenglück und Menschenhoffnung zerstören kann, ringt aber dann wieder mit den edelsten Empfindungen und mit aufopfernder Liebe nach allem Wahren, Guten und Schönen. Goethe war ihm selbst, bei seinem ersten Auslauf in die Welt, seines Trübsinnes und Selbsthasses wegen, gar nicht hold, als er aber mit seinem außerordentlichen Talent näher bekannt wurde, verfolgte er ihn mit liebendem Blicke, so lange jener lebte. Nach dieser Schilderung kann und soll er kein Schriftsteller für zarte Frauenseelen sein, auch Jünglinge haben sich vor ihm zu hüten, denn sie werden der Gluth nicht wehren können, die den Meister selbst verzehrte. Gereifte Männer mit jugendlicher Seele werden den Geist seiner Werke würdig auffassen und denselben dereinst in schönen und geläuterten Formen wiedergeben. Aber vor unberufenen Schriftstellern des Tages, die uns den gährenden Wein solcher Schriften mit der Hefe ihrer eigenen Gemeinheit in jugendlicher Unbesonnenheit kredenzen, hüte sich Jeder, dem sein Geschmack und seine Ruhe lieb ist. Unser deutscher Byron, aber nicht minder originell als der britische, ist Nicolaus Lenau, an dessen herrlichen Naturbildern Sie sich gewiß schon ergötzt, ja erbaut haben werden, denn Lenau, stets zwar in sich zerrissen und vom Schmerz gequält, suchte doch aufrichtig den inneren Frieden, begab sich in die Einsamkeit, um Gott zu suchen, nicht bloß, um in Uebersättigung und Menschenhaß das Weltleben eine Zeitlang zu fliehen, um sich dann

(wie Byron) wieder in den Strudel des Vergnügens zu stürzen. Es ist in Lenau's Dichtungen nicht jene Allseitigkeit und Fülle der Scenen und Gedanken Byrons, aber ein tiefer sittlicher Ernst, nicht das glänzende Colorit des Briten, aber eine reinere Gesinnung; Lord Byron scheu in der Natur den überraschenden Contrast, Lenau fand darin eine heilige Symbolik für das Leben des Gemüthes und die tiefsten Gedanken des Geistes. Byron konnte nur die blühende, ihn wieder aufregende und stärkende Natur verstehen, Lenau wußte auch der sterbenden, vergehenden Natur die hohe Idee des über dem Vergänglichen stehenden, unwandelbaren, unvergänglichen Wesens abzugewinnen, auf das die Natur gerade in ihrer Unvollkommenheit hinweist. Den wahren Frieden freilich konnte die Naturoffenbarung beiden Dichtern nicht gewähren; dennoch war Lenau bei aller Zweifelsucht religiöser gestimmt, als der viel mehr dem wüstesten Weltleben zugewandte Lord, der indeß wieder durch seine mehr praktische Richtung, durch seine edelmüthige Theilnahme am Aufstande der Griechen, bewies, daß es ihm an sittlicher Thatkraft keineswegs fehlte.

Von der traurigen Geisteszerrüttung und dem furchtbar ergreifenden Ende des edlen Lenau werden Sie gehört oder gelesen haben; und doch muß man sagen, daß ohne diesen Wahnsinn die ganze Lenau'sche Dichtung eine Lüge gewesen wäre. Lenau hat sich seinen Schmerz, der von Jugend auf sein Gemüth umdüsterte, nicht erfunden, um in der Weise Heinr. Heine's damit zu coquettiren oder ein Epigramm zu spitzen; er war kein Europamüder und Weltschmerzler im gewöhnlichen Sinne, sondern er fühlte in tiefinnerster Seele den Zwiespalt seines nach Harmonie und Freiheit ringenden hohen Geistes mit seiner individuellen Natur, mit seinen Verhältnissen, seinem Schicksal. Das Organ seiner Seele war der beständigen Aufregung nicht gewachsen, die Nervenkraft verzehrte sich in der Gluth seiner Gefühle; er fühlte lange vorher, ehe die ent-

setzliche Katastrophe ausbrach, den Wahnsinn in seinen Gliedern und Sinnen, daß „jene Nervenregion, die ewig unberührt bleiben sollte", als das letzte Stammcapital verzehrt werden und „dann das Licht ihm ausgehen müsse". Kein anderer Dichter hat vielleicht so tief das Bedürfniß gefühlt nach dem beglückenden Frieden der Familie, häuslichen Stilllebens, und keiner wiederum so entschieden sich selber bekennen müssen: Solch ein Glück ist nicht für dich! Als er in Stuttgart die edle schwäbische Jungfrau, das „Lottchen", dem er seine „Schilflieder" gewidmet, kennen lernte und liebgewann und ihm die Freunde zu einer Verbindung riethen, die wohl im Stande gewesen wäre sein Glück zu machen: da wandte er sich traurig ab in trüber Ahnung künftigen Unheils. Kein Dichter hat vielleicht so viel Freundschaft und Liebe gefunden, wie Lenau, und ist derselben so wenig froh geworden. Umhergeworfen zwischen Ungarn, Oesterreich und Schwaben, von einem Orte zum andern, von einem Herzen zum andern, konnte er doch an keinem Herde und keiner Brust erwarmen; nie wurden die Freunde seiner ganz froh. Merkwürdig, daß er kurz vor dem Ausbruch seines Wahnsinnes sich in Baden mit einer liebenswürdigen Frankfurterin verlobte, und zwar mit außerordentlicher Hast; es war, als ob er im Gefühl, daß sein Lebensschifflein sank, sich noch an einem festen Punkte halten wollte. Doch sagte er plötzlich in Baden zu Berthold Auerbach und in Frankfurt zu Schwind das schreckliche Wort: „Das Licht geht aus!" Und schon vom 5. October 1834 schrieb er an eine Freundin in Stuttgart (Emilie Reinbeck)... „Meine metaphysischen Studien werden fortgesetzt. Wenn ich nur gesund wäre an Leib und Seele! Es muß etwas in mir gebrochen und gerissen sein, das nicht mehr heilen kann. Glauben Sie mir, es ist nicht fade Phantasterei, es ist Krankheit. Ich will Sie nicht damit bekümmern, aber sagen muß ich's, weil Sie meinen Zustand wissen sollen." Und noch früher, am 22. September desselben Jahres

schrieb er an seinen Schwager Schurz*): „Lieber Bruder, die Hypochondrie schlägt bei mir immer tiefere Wurzeln. Es hilft Alles nichts. Der gewisse innere Riß wird immer tiefer und weiter. Ich weiß, es liegt im Körper, — aber — aber —."

In demselben Monat, aber zehn Jahre später, ging Lenau's Ahnung in Erfüllung. „Es ist doch Alles nichts", dieses Wort ward noch im letzten Gedicht ausgesprochen, das der Dichter im Eilwagen zwischen Zernoldingen und München, kurz vor seiner Krankheit, verfaßte.

Auch bei Heinrich Heine war dieser Gedanke: „Es ist doch Alles nichts", der Angelpunkt, um welchen sich sein Witz, seine Philosophie, seine Lyrik bewegte; aber weil er selber nichts war, als ein bloßes Prisma, in welchem sich das äußere Licht in bunten Farben brach, weil sein Subject ein eitles, frivoles, gehaltloses war, ist auch seine Poesie eitel geblieben, allen tieferen Gehaltes bar. Bei Lenau, der bei und trotz aller Irr- und Wirrnisse aufrichtig in der Natur wie in der Philosophie Gott suchte und vor dem Dämon der Zweifelsucht erschrak, keineswegs mit ihm liebäugelte, war die Klage: „es ist Alles eitel", mehr als ein Spiel der Phantasie und als eine leere Entschuldigung. Er glich dem Tantalus, der, mitten im Wasser stehend, von heißem Durst gequält wird, der, hungernd, die schönsten Früchte so nahe sieht, daß er sie mit der Hand berühren könnte. Eben darum verband Lenau mit dem stärksten Gefühle die stärkste Reflexion über dieses Gefühl, jene unglückselige Neigung, in seinem eigenen Schmerze zu wühlen. Ja, man darf wohl sagen, seine meta-

*) Er hat bei Cotta Lenau's Biographie nebst einem sehr interessanten Briefwechsel in 2 Bänden herausgegeben. Anastas. Grün hat eine Gesammtausgabe von Lenau's Werken in 4 Bänden besorgt, gleichfalls bei Cotta. In meinen biographischen Miniaturbildern (Leipzig, Brandstetter, fünfte Auflage, 1877) finden Sie einen kurzen biographischen Abriß, der aber das Wesentliche aus des unglücklichen Dichters Leben zusammenfaßt.

physische, auf die Speculation gerichtete Neigung war eben so stark, als die Kraft seiner Gefühle, darum ist seine Lyrik von der tiefsten Gedankenfülle und so großartig symbolisch. Aber seine Gefühlswelt war zu stürmisch, zu beweglich, zu dämonisch wild, um dem Verstande zu erlauben, sich in irgend einem philosophischen Systeme einen festen Abschluß zu bilden; und wiederum war sein philosophischer Drang so groß, um mit dem seligen Glauben seiner Kindheit sich zu versöhnen und in dem religiösen Dogma einen festen Anker zu gewinnen. So ist Lenau in unserer deutschen Literatur unter den Lyrikern der ächte Repräsentant moderner Zerrissenheit des Gemüths, einer Zeit, die alle Geheimnisse der Körper- und Geisterwelt erforscht, und selbst die Tiefen der geoffenbarten Religion mit ihrer Sonde bloßlegt, ohne es entschieden zur Naturseligkeit oder Gottseligkeit bringen zu können. Als echter Dichter hat Lenau, diesen Gegensatz zu erschöpfen, sein Leben daran gesetzt, hat mit seinem Herzblute seine Poesie der Trauer und Wehmuth geschrieben, und ließ —

„nachdenkend seiner Trauer"

gleich dem Abendhimmel „die Sonne fallen aus der Hand".

Ich will Ihnen das Gedicht, das, wie fast alle anderen, treu den wehmuthvollen Lenau spiegelt, hersetzen.

Himmelstrauer.

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer,
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermuthsvolles Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal;
— So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl.

Nun ſchleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leiſe Nebel übers Heideland;
Der Himmel ließ, nachſinnend ſeiner Trauer,
Die Sonne läſſig fallen aus der Hand.

Mir iſt keins von den tief und ſchön aufgefaßten Naturbildern Lenau's gegenwärtig, das ſo treffend den Seelenzuſtand, die Stimmung des Gemüths, das Colorit ſeiner Naturanſchauung bezeichnete, als dies „Heidebild". Das unergründlich-geheimnißvolle Meer, das ſchroffe Urgebirge und die einſame Heide bilden ſo recht den Grund, auf welchem der Dichter ſeine Gemälde darſtellt; das Erhabene der Natur ergreift den elegiſchen Sinn, um ihn ernſt, traurig und wehmuthvoll zu ſtimmen, um den eigenen inneren Schmerz mit dem Schmerze der Natur zu verbinden, in dem das Innere dem Aeußeren die Färbung und Deutung gibt. Lenau will nicht wie Byron ſich in der Natur wieder neue Mittel holen, um in's Menſchengewühl ſich zu ſtürzen, er ſucht nicht bloße Abwechſelung, er will ſich nicht an der blühenden Natur wieder verjüngen, ſondern er ſucht gerade den Ernſt, das Scheiden und Vergehen, die Schmerzensſcenen auf, und erſchließt uns ihre Geheimniſſe. Der Schmerz hat auch ſeine hohe Bedeutung im Menſchenleben, und die Trauer, wo ſie echt iſt, bringt Ahnungen, Empfindungen und Anſchauungen, welche viel tiefer gehen und weiter reichen, als die Bilder der Freude. Kommen doch auch in der Jugend oft Stunden, wo die Seele ſich der Wehmuth hingibt inmitten der Freude und mit den Kämpfen des Lebens plötzlich Ernſt macht. Das ſoll ſo ſein, iſt Gottes Ordnung; nur dem Schmerze *abſichtlich nachhängen*, in der Trauer *gefliſſentlich uns vertiefen*, das ſollen wir nicht. Es gilt auch hier der Rath Goethe's: Man halte ſich an's fortſchreitende Leben und prüfe ſich bei Gelegenheit; denn da beweiſt ſich's, ob wir lebendig ſind, und bei ſpäterer Betrachtung, ob wir lebendig waren.

Darum, liebe Freundin, wenn Ihnen bei der Zerrissenheit des modernen Lebens und der modernen Literatur nicht wohl wird, kehren Sie nur zu unseren Klassikern Goethe und Schiller zurück; der Letztere stärkt und erfrischt immer durch seine jugendliche Begeisterung für die idealen Güter der Menschheit, und Goethe stets durch die vollkommene Versöhnung des Idealen und Wirklichen. In Hermann und Dorothea ist das deutsche Familienleben, wie es auf sittlichem Grunde in Gesundheit und Kraft empor blüht, als das beste Heilmittel für den Weltschmerz angezeigt worden von einem Arzte, der seine lieben Deutschen kannte. Und in der formvollendeten, ätherreinen Iphigenie umfängt uns nicht menschliche, sondern göttliche Ruhe. Und gehen wir mit unserem Schiller in deutscher Landschaft spazieren, so bringen wir von diesem „Spaziergange" auch deutsche, weltumfassende und weltversöhnende Gedanken zurück. Schiller's „Spaziergang" ist eines der vollendetsten Gedichte; nicht blos des Meisters selber, sondern der ganzen deutschen Literatur überhaupt. „Elegie" nennt der Dichter dies schöne Gedicht, worin er an die Scenen, welche ein Spaziergang dem Wanderer vor Augen stellt, an die Gegensätze von Stadt und Land, Berge und Ebene, Wald und Feld, Straße und Fluß die Gegensätze der Menschengeschichte knüpft in all' ihrer Mannigfaltigkeit von Alt und Neu, kindlicher Natureinfalt und überfeinerter Bildung, wie sie nicht blos aus der Vergangenheit, sondern auch aus der Gegenwart in den verschiedenen Ständen und Lebensarten uns anblicken. Dieses ohne Unterlaß sich drehende Rad des Menschenlebens, dieses ewige Kommen und Gehen, Entstehen und Verschwinden, die Thatsache, daß auch die sittliche und geistige Blüthe der Völker wieder verwelkt und dürr vom Baume der Menschheit abfällt: sollte das nicht den für die ewige, unveränderliche Idee sittlicher Schönheit und Harmonie, für das Göttliche im Menschlichen begeisterten Dichter „elegisch" stimmen? und das um so

mehr, je mehr er in der Unnatur und Ueberspannung oder Abspannung seines Zeitalters den schrecklichen Contrast mit seinem sittlichen Ideale wahrnimmt? Muß nicht die Anschauung der wild zerrissenen Bergklüfte, zu denen der Wanderer emporgestiegen ist, an das vulkanische Element im Menschenleben erinnern, wo auch die Stoffe oft wild durcheinander geworfen werden, bis aus der Asche und Lava untergegangener Geschlechter ein neues wieder emporblüht? Nein, gerade auf dem Punkte, wo der Dichter uns mit sich fortgerissen hat bis auf die wolkige Höhe, wo das Menschenleben mit seinen Dissonanzen tief zu unsern Füßen liegt, wo auch die Natur ein furchtbar strenges Antlitz zeigt: gerade da fühlt sich das Herz wieder eins mit der Natur, in dieser Einsamkeit ist es wieder erfrischt und gestärkt worden und jene Dissonanzen der Contraste lösen sich auf in das beseligende Gefühl der unveränderlichen Einheit des Naturlebens, der „Treue", womit die „fromme Natur" das von höherer Hand ihr geschriebene Gesetz ehrt. Und an dieser Treue erfrischt sich auch wieder der Blick des Weisen, stärkt sich der Wille des sittlich-strebenden Menschen:

„Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns!"

Nun vergleichen Sie mit dieser Naturanschauung Schiller's die in dem oben angeführten Gedichte „Himmelstrauer" von Lenau. Wir können auf beide die Definition Hoffmeister's anwenden: „Die Natur als Gegenstand unserer sittlichen Trauer und rein menschlicher Sehnsucht gibt die Elegie." Aber wie verschieden! Lenau trägt die Dissonanz des sittlichen Lebens auf die Natur über, zieht diese in seine sittliche Trauer hinein, um in seiner trüben Stimmung zu beharren; Schiller trägt die erfrischende Seite des ewig jungen Naturlebens über auf das niederschlagende Gefühl einer alternden Cultur, und er gewinnt am Busen der Natur

neue Kraft zum sittlichen Handeln und zur Versöhnung aller Dissonanzen eines strebenden Lebens.

Lesen Sie doch, was Schiller gerade in Bezug auf seine Elegie in seiner Abhandlung „Ueber naive und sentimentale Dichtung" gesagt hat.

Vierundsechzigster Brief.

Sie sind übel angekommen, liebe Freundin, mit unserm Goethe? Haben ihn gepriesen und empfohlen vor Leuten, die ganz anderer Meinung sind und den Meister wohl als Dichter, nicht aber als Menschen loben wollen? Ja, das ist nun nicht anders hier auf Erden, das Große findet tausend kleine Seelen, die es gerne schmähen und herabzerren. Manches, was hierüber gesagt wird, ist ganz falsch, z. B. Goethe sei ein kalter, abgeschlossener Verstandesmensch gewesen, ohne warme Empfindung und ohne Begeisterug, und so hätte er die Menschen nur so dargestellt, wie sie sind, während Andere sie idealisiren und zeigen, wie sie sein sollten. Denn gerade die Wärme der Empfindung, die zarteste Humanität ist es, welche seine Schriften auszeichnen. Welch ein herzlicher Freund, welch ein zärtlicher Vater er gewesen sei, ist bekannt, und diese Wärme, diese Güte leuchtet auch aus allen seinen Schriften hervor. „Glauben denn die Leute," sagt er an einer Stelle, „daß ich nichts dabei empfunden hätte, als ich den Werther schrieb?" „Ach, ich habe wie schwer meine Gedichte bezahlt!" ein andermal. Alle seine lyrischen Gedichte enthalten Ergießungen seines innigsten Gefühls. In seinem Leben aber selbst — wie viele Züge davon! Und mit Recht sagt Zauper von ihm: „Lieb ist mir Goethe

der Dichter ſchon geweſen, jetzt iſt mir Goethe der Menſch auch lieb geworden.“ Nehme man den tiefen Antheil, den er an des menſchenſcheuen Pleſſing's Schickſal genommen, der ſich in ein rührendes Gebet auflöſt:

Iſt auf Deinem Pſalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohr vernehmlich,
So erquicke ſein Herz!
Oeffne den umwölkten Blick
Ueber die tauſend Quellen
Neben dem Dürſtenden
In der Wüſte.

Wie innig ſeine Freundſchaft zu Merck, Mayer, Schiller, Zelter und noch Andern! Beſonders hat er gegen Letzteren ſein ganzes Herz in ſeiner Weichheit aufgethan. Als dieſen Freund das Schickſal betroffen, daß ſein Sohn ſich ſelbſt den Tod gegeben, bietet ihm, dem Maurermeiſter aus Berlin, der geheime Rath des Großherzogs von Weimar das brüderliche Du an. „Dein Brief“, ſchreibt er, „mein geliebter Freund, der mir das große Unheil meldet, welches Deinem Hauſe widerfahren, hat mich ſehr gedrückt, ja gebeugt, denn er traf mich in ſehr ernſten Betrachtungen über das Leben, und ich habe mich nur an Dir ſelbſt wieder aufgerichtet. Du haſt Dich auf dem ſchwarzen Probirſtein des Todes als ein ächtes geläutertes Gold aufgeſtrichen. Wie herrlich iſt Dein Charakter, wenn er ſo von Geiſt und Seele durchdrungen iſt, und wie ſchön muß ein Talent ſein, das auf einem ſolchen Grunde ruht!“

Wie gelinde ſind ſeine Urtheile über Andere, ſelbſt wenn es ſeine Gegner ſind; welche Anerkennung fremden Verdienſtes beweiſt er jeder Zeit; nur ernſt und ſtrenge, nie leidenſchaftlich wird ſein Unwille, wenn mit dem Wahren und Schönen Unfug getrieben wird.

Und mit welcher Innigkeit gab er sich der Kunst und der Natur hin! Wer diese liebt, wie kann der gefühllos sein gegen Menschen? Wahr ist's, es ist in seinen älteren Jahren eine Zeit gekommen, wo er sich immer mehr zurückzog, wo er nur sich, seinen Lieblingsbeschäftigungen und wenigen Auserwählten lebte. Allein finden wir das nicht auch bei weniger großen Männern, die eine Zeitlang leben, daß sie Erfahrungen machen, die manches Gefühl abstumpfen oder in die tiefste Brust zurückdrängen, weil es oft verlacht, verkannt oder verhöhnt wurde? „Wozu", schreibt er an Zelter, „der Aufwand von Tagen und Stunden persönlich gegenwärtiger Wirkung? Ich will doch lieber in meiner stillen und unangefochtenen Wohnung so viel dictiren und copiren und drucken und liegen lassen, damit es hinausgehe oder hinnen bleibe, damit Jeder verschweigen könne, woher er's hat und denn doch das ganze Menschenwesen ein Bischen aufgestutzt werde."

Keiner Begeisterung, sagen Sie, wäre er fähig gewesen? Ja freilich fehlte ihm die Excentricität mancher Zeitgenossen. Sein Streben von Jugend auf war, jene Seelenruhe zu erlangen, die aus Harmonie des Geistes entspringt. Doch haben ihm darum Stürme im Busen nicht gemangelt, nicht enthusiastische Aufwallungen, weil er es für unschön, unzeitig oder auch für unnütz achtete, sie zu äußern. Sein hoher Geist, je mehr er reifte, zeigte sich stets erhaben über das arme Menschenleben, wie der alte Epigrammatiker Zingkreff sagt:

Was unter den Wolken vom Berge zu sehen,
Empfindet den Regen, den Hagel, das Wehen;
Was über den Wolken, das ruhet in Frieden.
Nur himmlischen Herzen ist Ruhe beschieden.

Indeß ist Jeder zu bedauern, der in seinen Werken keine Begeisterung findet. — Und — „er schildert die Menschen, wie sie sind,"

ſagen Sie. Er hätte ſich alſo nur im Stile der niederländiſchen Schule gehalten, und nicht vermocht ſeinen Werken einen idealen Inhalt zu geben?! Wo ſind denn die Geſtalten, die ſo ganz nach der Natur copirt ſind, ohne veredelt und in die höchſten Gebiete der Phantaſie und Schönheit erhoben zu ſein? Iſt's etwa Egmont oder Taſſo? oder die beiden Leonoren? Hat er nicht in der Iphigenie das Ideal des Euripides übertroffen? War die Prinzeſſin Louiſe von Bourbon-Conti wirklich ſo, wie er ſie in der natürlichen Tochter geſchildert hat? Freilich iſt er bei ſeinen Schöpfungen, wie ich ſchon einmal erwähnt habe, einen eigenen Weg gegangen; er hat ſich nämlich den Gegenſtand aus der Wirklichkeit genommen und ihn dann mit ſeinem allgewaltigen Geiſte zum Ideale emporgetragen. Er hat ſich aber dabei die künſtleriſche Ruhe bewahrt, die ihren Gegenſtand möglichſt rein und abgerundet darzuſtellen ſucht, den Gefühlsſeligen aber wohl manchmal wie Marmorglätte mit Marmorkälte verbunden erſcheinen mag. Die Begeiſterung glühte nichtsdeſtoweniger wie ein ſtilles Feuer in ſeinem Buſen. Ohne Enthuſiasmus iſt Niemand ein Dichter. Leſen Sie, was Friedrich Richter, der wenig mit ihm übereinſtimmte, von ſeinem erſten Beſuche bei ihm meldet:

„Gleichwohl kam ich mit Scheu zu Goethe. Die Kalb und Jeder malte ihn ganz kalt für alle Menſchen und Sachen auf der Erde. Die Kalb ſagte: er bewundere Nichts mehr, nicht einmal ſich; jedes Wort ſei Eis, zumal gegen Fremde, die er ſelten vorlaſſe; er habe etwas Steifes, reichsſtädtiſch Stolzes; blos Kunſtſachen wärmen noch ſeine Herzensnerven an; daher ich Knebel bat, mich vorher durch einen Mineralbrunnen zu petrificiren und zu incruſtiren, damit ich mich ihm etwa im vortheilhaften Lichte einer — Statue zeigen könnte. — Die Kalb räth mir überall Kälte und Selbſtbewußtſein an. — Ich ging ohne Wärme, blos aus Neugierde. Sein Haus frappirt; es iſt das einzige Weimars

im italienischen Geschmack, mit solchen Treppen — ein Pantheon voll Blüthen und Statuen; eine Kühle der Angst presset die Brust. Endlich tritt der Gott her, kalt, einsilbig, ohne Accent. Sagt Knebel: Die Franzosen ziehen in Rom ein! — Hm! sagt der Gott. — Seine Gestalt ist markig und feurig, sein Auge ein Licht. — Aber endlich schürete ihn nicht blos der Champagner, sondern die Gespräche über die Kunst, Publicum 2c. sofort an, und — man war bei Goethe. Er spricht nicht so blühend und strömend, wie Herder, aber scharf, bestimmt und ruhig. Zuletzt las er uns — d. h. spielte er uns (sein Vorlesen ist ein tieferes Donnern, vermischt mit dem leisesten Regengelispel; es gibt nichts Aehnliches) ein ungedrucktes, herrliches Gedicht vor, wodurch sein Herz durch die Eiskruste die Flammen trieb, so daß er dem enthusiastischen Paul (mein Gesicht war es, aber meine Zunge nicht; wie ich denn nur von weitem auf einzelne Werke anspielte, mehr der Unterhaltung und des Beleges wegen) die Hand drückte. Beim Abschiede that er es wieder und hieß mich wiederkommen. Er hält seine dichterische Laufbahn für beschlossen. — Beim Himmel! wir wollen uns doch lieben!"

Ferner sagen Sie, „er habe keine Religion gehabt", und weil er mit solcher Liebe griechische Göttergestalten und griechisches Leben umfaßte, nennen Sie ihn einen Heiden. Goethe hat sich auch selber so genannt — nicht sowohl im Gegensatz gegen die Frommen, die er hochachtete und wohl zu schätzen wußte, als vielmehr gegen die Frömmler, die schauspielerartig ihre Frömmigkeit und Rechtgläubigkeit zur Schau stellten, auf den Buchstaben kirchlicher Bekenntnisse pochten, und weil sie jede anders geartete Persönlichkeit als der Verdammniß anheimfallend bekehren wollten (durch welches unbesonnene Streben sich auch Lavater Goethe's Herz entfremdete), auch von Goethe eine solche Umwandlung seiner ganzen Weltanschauung und seiner ganzen Bestrebungen d. h. also seines eigenthümlichen

menſchlichen und dichteriſchen Charakters forderten. Daß er, dieſem Charakter getreu, alle Kräfte aufbot, ſeine Individualität allſeitig auszubilden zu echter Humanität, daß in dieſer Treue der Selbſtbildung und des unabläſſigen Strebens nach Veredelung, das, äußere Stützen und Reize verſchmähend, nur das eigene Weſen aus ſich ſelber entwickeln wollte, die ſittliche Größe des Mannes und zugleich die Bedeutung des Dichters lag: das verkannten die „frommen Seelen". Der fromme, aber durch Kirchenformeln nicht engherzig gewordene Perthes verkannte es nicht. Verſucht's nur einmal — ſagte er — auf Goethe's Art euch zu bilden, und es wird euch ſauer genug werden! Bei einer ſo ſtark ausgeprägten Sinnlichkeit, wie ſie Goethe hatte, konnte es nicht fehlen, daß er in der aufbrauſenden Jugendzeit manchen Fehltritt beging, aber er hat auch ſchon früh den Kampf mit ſich ſelber begonnen und ohne die mancherlei Wirrniſſe ſeines Lebens und Kämpfe ſeines Herzens hätten wir nicht den lebenskundigen, allſeitigen Dichter bekommen. Seine Pietät, ſeine hohe Achtung vor allem Hiſtoriſch-Bedeutſamen (die ſich auch in ſeiner Anſicht von der Bibel ausſprach) iſt ein religiöſer Zug, und wenn ſchon nicht chriſtlich-confeſſionell, ſo doch gewiß nicht unchriſtlich ſein Lied von

Gott.

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?
Wer empfinden
Und ſich unterwinden
Zu ſagen: Ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfaſſer,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, ſich ſelbſt?
Wölbt ſich der Himmel nicht da droben?

Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen, freundlich blickend,
Ewige Sterne nicht hier auf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge Dir.
Und drängt nicht Alles
Nach Haupt und Herzen Dir,
Und webt im ewigen Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben Dir?
Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist,
Und wenn Du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie Du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles:
Nam' ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Einzelne Stellen aus den Werken eines Autors, namentlich aus Dramen herausgenommen, beweisen zwar nicht dessen Gesinnung, aber was ein Dichter erfahren und empfunden hat, das spricht er auch mit Wärme aus, darauf kommt er öfter zurück, und so sind Sammlungen wie die Shakespeare-Anthologie von Fr. Kreyßig oder die „Gedankenharmonie aus Goethe und Schiller" von R. Gottschall immerhin charakteristisch. In den Lebens- und Weisheitssprüchen unserer beiden größten Dichter finden Sie eine solche Fülle von Anschauungen und Deutungen des göttlichen Lebens in Natur und Menschheit, einen solchen Kern sittlich-ernsten, auf das Höchste gerichteten Strebens — wobei es sehr interessant ist zu sehen, wie bei dem ruhigen, mehr zur Betrachtung als zum Handeln geneigten Goethe die Aussprüche über Gott und Welt, bei dem mehr praktisch bewegten Schiller die Aussprüche über Vaterland und Freiheit überwiegen — daß ich die volle Ueberzeugung habe, es könne eine solche Anthologie auch

auf das fromme Gemüth, das ja nie und nimmer sich vom Leben abschließen darf, die wohlthätigste Wirkung üben.

Es ist durchaus nicht meine Absicht, Goethe und Schiller zu specifisch-religiösen Charakteren stempeln oder die Ansicht aufstellen zu wollen, daß in ihren Schriften Christliches im kirchlichen Sinne geboten werde; ich möchte nur der Einseitigkeit Derer entgegentreten, welche Goethe und Schiller als Feinde christlichen Sinnes darstellen. Eine unbefangene Würdigung Goethe's finden Sie in O. Vilmar: Zum Verständnisse Goethe's, ferner in den ebenso klaren und durchsichtigen als gehaltvollen Vier Denkreden auf Lessing, Schiller, Goethe und Jean Paul von Mor. Carriere.

Am meisten betonen seine Widersacher, daß er kein Politiker war. Wie konnte auch eine so gährende Zeit, wie die seinige war, einem Dichter, der nur Harmonie und himmlische Ruhe suchte, gefallen? Uebrigens bleibt sein Zurückziehen auf sich selbst in mancher Hinsicht ein Mangel, ein Flecken — aber wo im menschlichen Leben wäre auch Licht ohne Schatten? Ich theile Ihnen mit, was Carlyle über Goethe sagt.

Ueber Goethe's Bild in Frasers Magazin von Carlyle.

(Aus dem Englischen.)

„Leser! Hier siehst du das Bild von Johann Wolfgang „Goethe. So blickt und lebt jetzt in seinem 83. Jahre in seinem „kleinen freundlichen Kreise zu Weimar der aufgeklärteste, einfluß„reichste Mann seiner Zeit. Leser! In diesem Kopfe hat sich die „ganze Welt abgespiegelt, und zwar in solcher geistigen Harmonie, „wie nie wieder, seitdem unser Shakespeare uns verlassen; „selbst die Lumpenwelt, worin du mühsam kämpfst und wohl „auch strauchelst, liegt verklärt darin und authentisch offenbar.

„In dieser unserer verkehrten Zeit, wo die Menschen ihre

„alten Leitſterne verloren haben, Leuchtwürmern und Irrlichtern „nachlaufen und in der Welterſchütterung Alles in ein trübes Chaos „zuſammenſtürzt, Hohe niedrig und Niedrige hoch werden, und bald „hier ein König, dort ein Herzog auftaucht, ſich einen Augenblick „ſchwebend erhält und ſich einbildet, er ſei der Herr und Herrſcher „von Allen, und doch nur die oberſte Schaumblaſe iſt, welche „ſchnell wieder platzt und ſich mit den wüſten Fluthen vermiſchen „muß — in dieſer jämmerlichen Zeit, ſage ich, wurden uns doch — „dem gütigen Himmel ſei Dank! — zwei große Männer zuge„ſandt. Der eine ſchläft jetzt in St. Helena einſam unter des „Weltmeers ewigem Wiegenliede, der andere freut ſich noch des „lieben Sonnenlichtes an den Ufern der Ilm. Groß war die „Rolle, die jedem zugetheilt war; groß die Gaben, die jeder „empfangen; aber merke dir den Unterſchied: Bonaparte ſchritt „durch die ſturmbewegte Welt hin wie ein Alles verſchlingendes „Erdbeben, blitzend und donnernd und ein Reich über das andere „hinſtürzend; Goethe war wie ein ſanftes, ſtilles Licht, bei deſſen „Schimmer jeder Wuſt wieder als eine Schöpfung erſcheint. So „iſt denn auch Napoleon mit ſeinem Auſterlitz, ſeinem Waterloo „und Borodino hin und verſchwunden, der Lärm ſeiner Thaten iſt „verklungen, wie der Lärm einer Balgerei in der Schenke. Der „andere aber — er leuchtet noch immer mit unmittelbarem Lichte; „ſeine gottbegeiſterten Worte werden ewig in friſchen Herzen „wohnen und lebende und kräftige Denker begeiſtern. In funfzig „Jahren wird, was er gedacht, zur Sprache der Tageblätter hin„abgebrungen ſein, und nach ſeinen Winken wird man Geſetze „machen; ja dieſer Mann muß die Welt beherrſchen.

„Leſer! Dir ſelbſt, wer du auch ſeiſt, gibt er in dieſem „Augenblicke einen Rath, gibt dir das Geheimniß ſeiner poetiſchen „Alchymie preis, es heißt: Gedenke zu leben! Ja, dein Leben, „und wäreſt du einer der elendeſten Jammerſöhne der Erde, iſt

„kein eitler Traum, ſondern eine ernſte Wirklichkeit. Es iſt dein, „es iſt Alles, womit du der Ewigkeit entgegen treten kannſt. „Wirke denn, wie er es gethan — wie ein Stern ohne Haſt, „doch ohne Raſt. — Lebe wohl.“

Leſen Sie das ſchöne Buch, das neuerdings ein Engländer Ch. Lewes*) über ihn geſchrieben, wie warm dieſer von Goethe's Leben und Werken ſpricht! Leſen Sie ſeines treuen Jüngers Eckermanns Geſpräche mit Goethe, um den großen Geiſt eben ſo hoch zu ehren, als innig zu lieben.

Jakob Grimm, der große deutſche Sprachforſcher, der den großen deutſchen Dichtern nun auch in's Ewige nachgefolgt iſt, hat ſich (in ſeiner Rede auf Schiller, 3ter Abdruck, Berlin 1860) auf eine eben ſo ſchöne als würdige Weiſe über die religiöſe Seite des Goethe'ſchen und Schiller'ſchen Genius ausgeſprochen. Aus Männern — ſo fragt er — deren Herz voll Liebe ſchlug, in denen jede Faſer zart und innig empfand, wie könnte gegekommen ſein, das gottlos wäre?

Nun leben Sie wohl, liebe, theure Freundin, verſchließen Sie aber den Brief in Ihr Pult und das Geleſene in Ihr Herz, denn Sie werden ſchlechten Dank verdienen, wenn Sie damit vorgefaßte Meinungen bekämpfen wollten.

Fünfundſechzigſter Brief.

Ei, wer hat Ihnen geſagt, liebe Freundin, daß nur Goethe ein Dichter ſei und ſeit ihm nichts Klaſſiſches gedichtet worden ſei? Ich habe Ihnen nur darum angerathen, mit Goethe's

*) Sprich Louis.

Schriften anzufangen, weil sie ihrer plastischen Schönheit wegen eine harmonische Bildung begründen und vor jeder Verirrung des guten Geschmacks bewahren: denn wir finden in denselben weder den weinerlichen Ton überspannter Empfindlichkeit, der alle Herzen muthlos macht, noch jene unheilige Sprache, die da Tugend, Sittlichkeit und Gottesfurcht ausrotten will. Sind Sie so ganz eingelesen in Goethe's Poesie, dann werden Sie auch seine Milde, mit welcher er andere Dichter zu beurtheilen pflegte, erben und nicht, wie wir Deutsche oft pflegen, an jeder Blume mängeln und quängeln, die unser Helikon erzeugte und täglich noch erzeugt. Denn es ist ja erfolgt, was Goethe in seinem Vermächtnisse prophezeite: „daß neue Sonnenaare fliegen und ein mildes Licht sich ergießen werde, bei dessen Wiederschein die späteren Enkel werden sehen lernen,

Um in prophetisch höheren Geschichten
Von Gott und Menschen Höh'res zu berichten."

Als Lyriker ist auch unser Schiller groß, obschon er an die lyrische Kraft Goethe's so wenig heranreichte, als Goethe an die dramatische Kraft Schillers. Auf dem Gebiete des Drama's hat Schiller die Palme errungen.

Was nun aber die neuere Lyrik anbetrifft, so hat sich diese nach Goethe in ungeahnter Fülle und Pracht entfaltet, so daß es uns schwer wird, aus dem großen Chore die Besten auszufinden, um sie Ihnen zu nennen und zu empfehlen, weil des Guten so viel und redliches Bestreben beinahe bei Allen vorhanden ist. Soll ich Ihnen neben dem an der Milch des Volksliedes genährten, nach Form und Gehalt immer gediegenen Ludwig Uhland seine Freunde und Jünger, einen Justinus Kerner, der trotz seiner Geisterseherei doch humoristisch und immer liebenswürdig bleibt, und Ed. Mörike nennen, der tiefe Gemüthlichkeit

mit maßvoller Klarheit verbindet? oder den Franken Rückert, den vielseitigen sprachgewandten Sänger des Liebesfrühlings, oder den norddeutschen Hanseaten Geibel, den an Innigkeit des Gefühls und Wohllaut der Sprache Keiner übertrifft; soll ich an Heine erinnern, der trotz aller seiner Frivolität manches unsterbliche Lied gedichtet hat, oder an den zarten Romantiker aus der Restaurationszeit Jos. von Eichendorff? Eins seiner frischesten Lieder setze ich Ihnen her:

Der frohe Wandersmann.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenroth,
Sie wissen nur von Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Noth um Brod.

Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust.
Wie sollt' ich nicht mit ihnen singen
Aus voller Kehl' und frischer Brust?

Den lieben Gott laß ich nur walten;
Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld
Und Erd' und Himmel will erhalten,
Hat auch mein' Sach' auf's Best' bestellt!

Noch eins vom Grafen Auersperg (Anastasius Grün), das zwar ernster klingt, doch nicht weinerlich, sondern männlich zuschreitend und lebensmuthig:

Die Einſamen.

Einſam ſtand ein grauer Felſen
Mitten in das Meer geſä't;
Faſt ſchon wollt' ich ihn beneiden,
Daß er einſam, feſt doch ſteht.

Einſam auf dem grauen Felſen
Grünt' ein Baum, gar ſtolz und kühn;
Faſt ſchien mir der Baum zu loben,
Daß er einſam, doch ſo grün.

Einſam kreiſt' um Baum und Felſen
Eine Lerche leicht beſchwingt;
Faſt wollt' ich ſie glücklich preiſen,
Daß ſie noch ſo fröhlich ſingt.

Aber Felſen, Baum und Lerche,
Jetzt beneid' ich euch nicht ſehr!
Denn es warf ein Stoß des Windes
Schnell den einzlen Baum in's Meer.

Müd' in's Waſſer ſank die Lerche,
Eh' die Schweſtern ſie erreicht;
Und die Fluthen unterwühlten
Selbſt den Fels, den einzlen, leicht!

Ach, da mußt' ich euer denken,
Dichter meines Vaterland's,
Die ihr einzeln, fern den Brüdern,
Wähnt zu pflücken euren Kranz.

Gegen Nord und Süd und Oſten
Steht ihr ſehnend hingewandt,
Ach, doch alle mit dem Rücken
Gen das eigne Vaterland!

Einzle Felsen nur im Meere,
Einzle Bäume seid ihr nur,
Einzle Lerchen einsam singend
In dem öden Luftazur.

Trotz'ge Lerchen, rückt zusammen!
Irre Lerchen, sammelt euch!
Stolze Bäum', umrankt, umschlinget
Euch in Zweig und Wurzeln reich!

Laßt uns sein ein Wall von Felsen,
Der als Damm gar stolz und fest,
Von dem Meere der Gemeinheit
Sich nicht unterwühlen läßt;

Laßt uns sein ein Wald von Bäumen,
Im Vereine doppelt grün;
Ueber den verschlung'nen Wipfeln
Rauscht der Sturm unmächtig hin!

Laßt uns sein ein Chor von Lerchen,
O, dann klingt es doppelt schön,
Der Gesang von hundert Kehlen,
Wirbelnd in die Sonnenhöh'n!

Wie er sie zusammenruft, der wackere Harfner! Das klingt voller und kräftiger, als was die Romantiker vor 50 Jahren gesungen, und hat auch Liebreiz und Anmuth rücksichtlich des Inhalts sowohl, als der Sprache.

Die allgemeine Bildung, die zur Vollendung ihrer Form gelangte Sprache, die Leichtigkeit der Herausgabe im Druck haben auch die Frauen auf den Parnaß gerufen und manches schöne Talent ist da offenbar worden. Aber auch manches verschrobene Wesen hat sich offenbart; so ist Bettina Arnim, das einst von herzinnigster Liebe zu Goethe gequälte Kind, eine wahre

Sibylle der romantischen Literatur geworden, mit ihrer Naivetät coquettirend, mystisch und prophetisch und phantastisch umherfahrend und doch nie in den reinen Aether der Poesie eindringend. Sie wollte eine neue Naturreligion erfinden und die menschliche Gesellschaft umgestalten, damit die wahre „Natureinfalt" herausgebildet würde! Louise Mühlbach will in ihrer Poesie die Wirren der Gesellschaft lösen, liberale Staatsformen in's Leben rufen und ein neues sittliches Zeitalter herbeiführen; aber sie vergißt, daß wahre Sittlichkeit und wirkliche Versöhnung der Lebensconflicte nur aus dem christlichen Gemüthe heraus lebendig sich entwickeln. Aller Duft und alle höhere Weihe muß aus der Poesie der Frauen schwinden, wenn religiöser Sinn und Glaube nicht in ihren Herzen lebt. So bleibt die Richtung der so geistreichen Gräfin Hahn-Hahn doch eine verkehrte, weil sie aus dem Widerspruche ihrer Weltauffassung mit der Bestimmung des Weibes nie herauskommt. Obwohl sie sich bekanntlich längst bekehrt hat und in den Schoß der katholischen Kirche aufgenommen ist; obwohl sie nun fromme Romane schreibt und darin recht eigentlich ihr Tagewerk erkennt: so kann doch ein solches in Extremen hin- und hergeworfenes Leben nichts Erquickliches hervorbringen. Wie wohlthuend spricht uns in den Romanen der Johanna Schopenhauer die weibliche Harmonie an und wie wenig ersetzt die neuere geistreich pikante Darstellung jene Klarheit und Wärme des Gemüths! Viel Gesinnungvolles ist in den Gedichten des Fräulein Adelheid von Stolterfoth und der Freiin Anna Droste von Hülshof; letztere ist ein so tief-poetisches Gemüth voll ursprünglicher Kraft und Wahrheit, daß sie unter unseren besten neuen Poeten eine würdige Stelle behauptet. Leider hat sie mit einem gewissen aristokratischen Tic von Selbstgenügsamkeit sich oft sprachliche Härten, Freiheiten und Willkürlichkeiten erlaubt, welche den Genuß ihrer Gedichte wegen der sprachlichen

Incorrectheit und der ſtarren ungefügen Form verkümmern. Doch ich fahre nicht fort, viele Namen aufzuzählen, da ich überzeugt bin, Sie haben den leitenden Gedanken bei der Auswahl wohl gefaßt. Es bleibt immerhin merkwürdig, wie die weibliche Literatur in der letzteren Zeit einen ſo großen Aufſchwung genommen hat. Der deutſche Geiſt iſt doch der allſeitigſte auf der ganzen Erde. Wollen Sie erkennen, welcher Schärfe des Gedankens, welcher Tiefe in geiſtreicher Welt- und Menſchenauffaſſung der weibliche Genius fähig iſt, ſo leſen Sie „Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Herausgegeben von Varnhagen von Enſe.“ Die Rahel war ein eminent kritiſcher Geiſt, ihre Stärke beruhte mehr in der Negation, als im poſitiven Schaffen. Den inneren Frieden, das gemüthliche Gleichgewicht einer mit Gott und Welt verſöhnten Seele dürfen Sie bei ſolchen Geiſtern nicht ſuchen.

Nun ſollte ich Ihnen von den neueſten Erſcheinungen unſerer lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen Literatur ſprechen. Aber ich müßte, um nur die Legionen von Dichtern und Gedichten, von Romanen und dramatiſchen Arbeiten zu nennen, allein noch ein ganzes Buch ſchreiben. Anſtatt einer bunten Reihe von Namen gebe ich Ihnen lieber einige Gedanken als leitende Geſichtspunkte, um ſich in dem Chaos der übermäßigen Production zurecht zu finden.

Was zuerſt die lyriſche Poeſie betrifft, ſo iſt dieſe bei keinem andern Volke ſo reich und mannigfaltig, als bei den Deutſchen; denn bei keinem andern Volke findet ſich der eigenthümliche Hang, in der Empfindung und Phantaſie, im Denken und Fühlen ſich ſo in das Innerſte des Subjects zu vertiefen und von der gegenſtändlichen (objectiven) Welt ſo abzuſehen, als bei dem deutſchen. Darum iſt die Stimmung des Deutſchen überwiegend lyriſch, darum iſt aber auch eine wahre Leidenſchaft da, das einzelne ſubjective Leben

poetisch zu verkörpern, das Innere des Gefühls nach außen hin erklingen zu lassen. Das Lied ist in Deutschland eine Nationalleidenschaft, darum aber auch ein Gemeingut geworden, wie in keinem andern Lande. Noch war keine Zeit der Noth so groß, daß uns das Lied, das tröstende und erhebende, versagt gewesen wäre; und immer noch flüchtete jeder edlere Sinn aus dem Drucke der Wirklichkeit in die Idealität. Dieser Zug, das wirkliche Leben zu idealisiren, hat sogar die Volksgesänge nach Ständen gegliedert; wir haben Soldaten-, Jäger-, Handwerksburschen-, Studentenlieder. Wenn nun aber einerseits die deutsche Lyrik an Tiefe und Innigkeit die Poesie aller andern Völker übertrifft, so ist doch auf der andern Seite nicht zu verkennen, daß eine Unzahl lyrischer Dichter unter uns aufgestanden sind, die besser gethan hätten, ihre Lyra an die Wand zu hängen oder fortzuwerfen. Es ist so viel Mittelmäßiges, so viel Unwahres und Halbwahres und Unnatürliches in unsere Poesie gekommen; unsere Almanache und Unterhaltungsblätter sind so überfüllt mit schlechten Erzeugnissen der dichterischen Muse, daß man ordentlich Furcht bekommt, Gedichte zu lesen. Mag immerhin Jeder, dem es gefällt, seine Wonne und seinen Schmerz austönen im leichtbeflügelten Worte, aber er behalte sein Eigenthümliches für sich und stelle sein kleines Leiden nicht als Weltschmerz hin. Diese stets das liebe Ich im Auge behaltende und vergötternde Richtung spricht sich auch vielfach in Karl Siebel's Gedichten aus, der in seinem „Glaubensbekenntniß" singt:

„Ich glaub' an mich und glaube an die Liebe."

Desgleichen sind die „Blüthen der Nacht" von Amara George mit ihrem Schmerzgefühl nichts als Reflexion, die wohlgefällig diese mit der Phantasie ausgeschmückten Schattenbilder betrachtet, lediglich um der Selbstbespiegelung willen. Doch bricht durch

dieſen willkürlich verdichteten Nebel das Natürliche oft unwillkürlich wie ein reiner Sonnenblick hervor.

Auch die ernſteren Töne religiöſer Lyrik finden bei unſerer Generation Anklang, wenn ſie aus einem vollen Herzen kommen, das ſeine Gefühle ſich nicht vom dogmatiſchen und dogmatiſirenden Verſtande zurecht ſchneiden läßt oder auf confeſſionelle Parteizwecke ausgeht. Mit vollem Rechte haben u. A. die „frommen Lieder" (1852) und „Gedichte" (1854), denen die „neuen frommen Lieder und Gedichte" folgten, von Julius Sturm (Pfarrer in Köſtritz), ferner die lieblichen friſchen „Palmblätter" und die Pfingſtroſen von K. Gerok (Prälat und Oberhofprediger in Stuttgart) freundliche Aufnahme gefunden und ſchnell ſich folgende Auflagen erlebt, weil in ihnen das Bibliſche, Chriſtlich-Religiöſe zugleich das Reinmenſchliche iſt, das in fließender, ungezwungener, ſchöner Sprache ſich darſtellt. Daß Gerok auch ein Meiſter in weltlicher Lyrik iſt, können Sie aus ſeiner neueſten Gabe: „Blumen und Sterne" erſehen. Ihm iſt die Erde mehr als ein bloßes Jammerthal; ſein Dichterauge weiß das unendliche ſchöpferiſche Leben der Gottheit auch im natürlichen und creatürlichen Leben des Dieſſeits zu ſchauen und mit zartem poetiſchem Sinn, der überall auf inniger Empfindung ruht, erſchließt er dem Gemüthe das Schöne in Welt und Zeit, auf Flur und Feld.

Die Lyrik hat einen außerordentlichen Umfang, da ihr Gebiet ſchwer abzugrenzen iſt und epiſche und lyriſche Formen immer mehr verſchwimmen. Wenn man ſonſt geneigt war, den norddeutſchen Dichtern die überwiegende Reflexion vorzuwerfen und den ſüddeutſchen das vollere Gemüth zu vindiciren: ſo gilt dies mindeſtens nicht mehr für die neueren. So z. B. drängt ſich auch bei den öſtreichiſchen Dichtern mannigfach die erkältende Reflexion ein, die wohl Geiſt und Phantaſie zum Gedicht mitbringt, ohne den vollen Pulsſchlag der poetiſchen Empfindung

zu gewinnen. Als Beispiel stelle ich Ihnen Graf Auersperg, unter dem Dichternamen Anastasius Grün bekannt, auf. In wie mannigfaltigen zarten und bilderreichen Weisen weiß dieser Dichter seine Leiden und Freuden auszudrücken, wie ist er ein wackerer Kämpfer für Freiheit und Recht, wie hat er ein Herz, nicht bloß für sich, sondern für die Welt! Aber merkwürdig, wir fühlen bei aller kunstreichen Composition und allem Glanz der Bilder zuweilen das Gemachte, von gewissen politischen und socialen Gedanken äußerlich Bewegte, und selbst die Form will sich oft nicht abrunden, weil die Einheit der Empfindung fehlt. So kommen in J. N. Vogl viel lyrische Nachtstücke und trübe, grauenhafte Romanzenstoffe vor; so läßt Christian Freiherr von Zedlitz sich seine Eigenthümlichkeit häufig durch Nachahmung Heine'scher Anschauungen und Formen verkümmern oder wird, wo er uns romantische Waldpoesie geben will, eintönig. Auch bei Alfred Meißner fehlt es nicht an Hinneigungen zu Heine und Lenau, zu Lord Byron und George Sand; aber sein Geist hat sich doch nicht weder von der Blasirtheit und Skepsis des Einen, noch von der Melancholie und Gefühlsmystik des Andern, noch von dem Emancipationsschwindel des Dritten gefangen nehmen lassen. Wie er allerdings in Hinneigung zu czechischen Anschauungen und Strebungen in seiner ersten bedeutenden Dichtung „Ziska" (ein aus einzelnen Gedichten bestehendes lyrisches Epos) doch nicht bloß das Hussitenthum als solches, sondern den freien energischen Geist der Opposition, welcher die Fesseln politischer, kirchlicher und socialer Orthodoxie bricht, feiern wollte: so geht durch alle seine Gedichte, Dramen (das hervorragendste ist „das Weib des Urias") und Romane („die Sansara", „Schwarzgelb", „die Kinder Roms") der Kampf wider Alles, was die persönliche Freiheit, was das Geistes- und Gemüthsleben einschnüren und knechten möchte und sich dem Fortschrittsdrange der Zeit entgegen-

setzt. Von mancher Ueberspannung des Freiheitsstrebens, von jenem heißblütigen Oppositionsdrange, der sich in's Wesenlose und in die bloße Negation verliert, insbesondere von dem ebenso unpraktischen als unklaren Idealismus der Socialdemokraten, in dem sein früherer Freund und Landsmann Moritz Hartmann befangen geblieben ist, hat sich Alfr. Meißner glücklich losgemacht. Manche seiner späteren lyrischen Gedichte sind von hoher Formenschönheit und reichem geistigen Gehalte.

Glücklicher im leichten freien Wurf und durchschlagender in der scharf ausgeprägten Form seiner Gedichte war Ferdinand Freiligrath. Dieser rheinländische Dichter ward schnell populär, würde jedoch eine nachhaltigere Wirkung hinterlassen haben, wenn er nicht einseitig die Richtungen des socialen und politischen Lebens verfolgt und darüber oft die Reinheit der Poesie, welche sich zu keinen Parteizwecken mißbrauchen läßt, verloren hätte. In leichter, gefälliger Composition wohlklingender Verse, in lebendiger Zeichnung von Landschaften und Völkerscenen, in blühender Phantasie ist Freiligrath einer der ersten unserer Lyriker, wenn er auch oft im Haschen nach dem Fremdartigen, das selbst im Reim auch dem Ohr sich vernehmlich machen soll, in das Gekünstelte geräth. Sein langer Aufenthalt in England ist unserer Literatur vielfach zu Gute gekommen durch die trefflichen Uebersetzungen englischer Gedichte, die uns Freiligrath geliefert. Sehr gelungen ist seine Uebersetzung des epischen, die Sagen der Odjibbeway-Indianer zusammenfassenden Gedichts: the Song of Hiawatha von Longfellow, einem beliebten nordamerikanischen Dichter.

Zu den Dichtern, welche Nord und Süd im deutschen Gemüth glücklich vereinen, gehört Emanuel Geibel, einer unserer hervorragendsten Lyriker, in welchem sich die eigenthümlichen Vorzüge, aber auch die Schwächen unserer neueren Lyrik am

eindringlichsten offenbaren, so daß man ihn als den Typus des gegenwärtigen Liedergesanges nicht mit Unrecht hingestellt hat. Was die Heroen unserer klassischen Epoche, ein Lessing, Herder, Goethe und Schiller an Biegsamkeit und Bildsamkeit, Formenfülle und Formenklarheit, Ton und Klang unserer Muttersprache kämpfend errungen haben, das wird ihren Nachkommen fast mühelos geboten, sie brauchen nur hineinzugreifen in die aufgespeicherten Schätze, auszuwählen und geschickt zu componiren; sie finden bereits eine Sprache, „die für sie dichtet und denkt". Anklänge an die genialen Vorgänger, an deren Motive und Wendungen, Formen und Bilder, Rhythmen und Versmaße sind fast unvermeidlich und die Gefahr liegt nahe, daß der Gedanke und das Gefühl sich nicht von Innen heraus seine poetische Form bildet und schafft, sondern daß Form und Melodie bereits vorhandener Gedichte den Impuls zu neuen ihnen nachgesungenen geben, indem sie im empfänglichen Gemüthe nachklingen. Dieser Gefahr ist auch E. Geibel nicht immer entgangen, so daß wir trotz des musikalischen Wohllautes einer durchgebildeten Form nach dem ersten reizenden Eindruck des Gedichts bald eine gewisse Leere verspüren, die auf den Mangel eines ursprünglichen poetischen Inhalts hinweist. Aber in nicht wenigen seiner Lieder und Gedichte empfinden wir doch zugleich mit dem süßesten Zauber der Sprachmelodie auch das schöpferische Dichterleben in der ganzen Frische und Fülle eines ungebrochenen Gemüths, das Gott und Welt rein in sich aufgenommen, das Sinnliche mit dem Uebersinnlichen versöhnt und von modernem Weltschmerz sich ebenso frei erhalten hat wie von moderner Frömmelei und Ziererei, von welcher sich z. B. Oscar von Redwitz, dessen berühmte „Amaranth" Ihnen nicht unbekannt geblieben ist, keineswegs frei erhalten hat. Uebrigens wäre es ungerecht, den vollen lyrischen Brustton, der diesem Dichter zu Gebote steht, nicht an-

erkennen zu wollen. Auch in den Liedern aus der Amaranth finden sich werthvolle Perlen. Was aber bei Geibel so wohl thut, ist dieses, daß seine religiöse Innigkeit und Wärme nie die „fromme Tendenz" verspüren läßt, daß bei ihm Gottseligkeit und Weltseligkeit in gesunder Weise sich einen. Die „Junius-lieder" waren bald nach ihrem Erscheinen durch ganz Deutschland verbreitet, und die „Gedichte und Gedenkblätter" dieses liebens-würdigen Dichters wetteiferten in der Zahl neuer Auflagen mit denen von Chamisso und Rückert, Uhland und A. Grün.

Wie rein und kräftig seine patriotischen Lieder erklingen, davon habe ich bereits in einem früheren Briefe Erwähnung gethan. In seiner letzten Sammlung „Spätherbstblätter" wehen noch immer erquickende Frühlingslüfte und sprießt manch' ein frisches Blümelein.

Soll die Lyrik nicht in phantastischer Selbstgenügsamkeit und Formlosigkeit verschwimmen, so muß sie fort und fort sich wieder am Natur- und Menschenleben stärken, und es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die Liebe zu einem innigen Verkehr mit der Natur nicht ab-, sondern zunimmt. Die „Alpenrosen", von schweizerischen Dichtern herausgegeben, sind so frisch und rosig, daß sie ihren Namen rechtfertigen. Auch K. Mayer hat unter seinen kleinen Naturliedern viel Schönes. Ueberhaupt ist eine gewisse Richtung auf das Natürliche, naturfrische Indivi-duelle in der neuesten Lyrik nicht zu verkennen. So in den Gedichten J. G. Fischer's, der seine neuesten Gedichte „den deutschen Frauen" gewidmet hat. Fischer ist eine gute, liebe Schwabennatur, durch und durch Gemüth, offen für Alles im Natur- und Menschenleben, was ein edles Herz, das in den Wirren der Gegenwart seinen Glauben und seine Hoffnung sich nicht rauben läßt, rühren und begeistern kann. Es gelingt ihm gleicherweis der naive Ton der Idylle wie der sentimentale des

Pathos, wie solches aus redlicher Theilnahme an den Kämpfen und Strebungen der Gegenwart sich entwickelt.

Durch eigenthümliches poetisches Ringen und Streben ausgezeichnet sind die Gedichte von H. Lingg. In der Vorliebe für das Schauerliche, Düstere, für die Nachtseite des Lebens erinnert Lingg an Lenau, aber nicht zu seinem Vortheil, denn es fehlt ihm Lenau's tragischer Witz, tiefe durchschlagende Naturssymbolik und auch Lenau's warmes Herz. Immerhin bleiben solche Naturbilder oder scharfgefaßte Zeichnungen des Menschenlebens, wo das Gewaltige, Zerstörende, Wilde und Dämonische vorwaltet, das, was dem Dichter am besten gelingt. So in „Attila's Schwert“:

Unterm Eichbaum auf der Haide
Liegt ein Riesenschwert uralt,
Oft in seiner dunklen Scheide
Zuckt es durch den Felsenspalt.

Heimlich warten Gnom und Elfe
Wachsam bei dem großen Schatz;
Aber Eber nur und Wölfe
Wissen den gefeiten Platz.

Endlich finden's Hunnenkrieger,
Attila empfängt den Hort,
Und er ruft: als Weltbesieger
Grüßt mich hier ein Götterwort.

Spricht's und schwingt das Schwert der Ahnen
Wie zum Wurf nach West empor,
Allen Hunnen und Alanen
Schien es wie ein Meteor.

Hoher Widerschein am Himmel
Dehnt sich wie Kometenglanz;
Durch die Luft ein Schlachtgetümmel
Hört der Kaiser in Byzanz.

Hört's und ruft den Astrologen,
Der ihm nun, wie Alles schweigt,
Auf des Bospors dunkeln Wogen
Schwanke, blasse Sterne zeigt:

„Kaiser, Gott und Götter schlafen,
Deine großen Feinde nah'n,
Mische Gift und opfre Sclaven,
Thaten hast du nie gethan."

Da ist die mit einzelnen kühnen und grellen Pinselstrichen hingeworfene Zeichnung ganz am Platz. Wo es aber gilt, für die Wiedergabe antiken Lebens auch die Klarheit und Fülle antiker Plastik zu gewinnen, oder Reisebilder in Freiligrath'scher Helle und Gegenständlichkeit zu malen, oder volle lyrische Klänge aus vollem in sich befriedigtem Gemüthe heraus erklingen zu lassen: da sehen wir bloße Anläufe, die ihr Ziel nicht erreichen — es ist, als könnte der Dichter aus dem Nebel und Dämmerlicht seiner Subjectivität nicht heraus. Daß die Reflexion fast überall sich auch in die Empfindung mischt, wird Ihnen bei aufmerksamer Prüfung Lingg'scher Gedichte nicht entgehen. Ergreifend ist das „Lied" der todtkranken Braut, obwohl auch hier die Redende selber ihren Schlummer und Kummer betrachtet und beschreibt.

Immer leiser wird mein Schlummer,
Und wie Schleier liegt mein Kummer
Zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
Rufen draus vor meiner Thür,
Niemand wacht und öffnet dir,
Ich erwach' und weine bitterlich.

Ja, ich werde sterben müssen,
Eine andre wirst du küssen,
Wenn ich bleich und kalt,

Eh' die Maienlüfte wehen,
Eh' die Droſſel ſingt im Wald;
Willſt du mich noch einmal ſehen,
Komm', o komme bald!

Was die dramatiſche Poeſie betrifft, ſo hat dieſe es nach Goethe und Schiller noch zu keinem neuen kräftigen Aufſchwung bringen können, obwohl einzelne ſehr gelungene und wahrhaft poetiſche Dramen erſchienen ſind. Das Drama feiert den thatkräftigen, handelnden Menſchen, es bedarf großer Charaktere, die, auf nationaler Grundlage ruhend und aus volksthümlichem Boden erwachſen, auch alsbald im Herzen des Volkes Anklang und Wiederhall finden und verſtanden werden. Bis über die Hälfte dieſes Jahrhunderts hinaus haben wir uns kaum als ein Volk fühlen und alſo auch keine nationale Wirkſamkeit im Ganzen und Großen entfalten können, und ſo hat uns denn auch faſt zu lange das öffentliche thatenvolle Leben gefehlt, das den rechten Stoff und Hintergrund für das Drama zu bieten vermöchte. Was half es uns, wenn wir die Heldengeſtalten der Vorzeit, einen Friedrich Rothbart und Moritz von Sachſen oder den Arminius und die Nibelungenhelden ſogar heraufbeſchwuren — es blieben Bilder für die Phantaſie, welchen das Leben keine Wirklichkeit entgegenhält. Dem Leben des deutſchen Volkes fehlte bisher noch der hochgehende Rhythmus, der große Stil, der z. B. das engliſche Volksleben charakteriſirte. Auf ſeiner Studirſtube kann der Dichter die Welt nicht kennen lernen, und ſollen ſeine Stücke durchſchlagen, ſo müſſen ſie von der Kraft der ganzen Nation durchdrungen ſein. So war es bei Shakeſpeare. Phantaſie, Weichheit der Empfindung und Gedankenreichthum hätten wir ſchon; doch das reicht im Drama nicht aus. So kam es, daß unſere Literatur wohl eine Fülle dramatiſcher Dichtungen gewann, die Bühne aber wenig durch-

ſchlagende, das Publicum begeiſternde und feſſelnde Stücke. Das Bücher-Drama, das man ruhig daheim hinter dem Ofen lieſt, iſt recht eigentlich in Deutſchland zu Hauſe. Wir haben romantiſche Dramatiker wie Heinr. v. Kleiſt, und Dramen, die ſich in der Weiſe von Goethe's Iphigenie der idealiſtiſchen Form der griechiſchen Tragödie nähern — wir haben gefühlsſelige lyriſche Dramen mit wohlgereimtem vollklingendem Vers, rührende pſychologiſche Tableaus wie in der „Griſeldis" und dem „Sohn der Wildniß" von Friedr. Halm (Graf Münch-Bellinghauſen) und trockene epiſche, in denen die Erzählung die Handlung überwiegt; auch fehlt es nicht an reckenhaften Kraftdrama's, wie Hebbel's Nibelungen, die mit gewaltiger Leidenſchaft der zahmen Gegenwart zu imponiren ſuchen. Auch die antike Schickſalsidee wurde mit deutſcher Geſpenſter- und Räuberromantik verſchmolzen auf die Bühne gebracht, wie in Grillparzer's „Ahnfrau", während der hiſtoriſche Trieb und eine mehr nüchtere, nur das Bedürfniß der Bühne in's Auge faſſende Richtung, wie Raupach's Tragödien aus der Hohenſtaufenzeit, auf bedeutungsvolle Epochen der deutſchen Geſchichte zurückgriff. Von den Extremen eines überſchwenglichen Idealismus und eines engen leicht in's Spießbürgerliche verfallenden Kotzebue'ſchen und Iffland'ſchen Familien-Drama's ſuchten ſich — nicht ohne Erfolg — neuere dramatiſche Dichter, wie Gutzkow, Laube, Freytag, Moſen, R. Gottſchall fern zu halten und wie ſie mit regſtem Intereſſe an der Entwickelung des nationalen Geiſtes ſich betheiligten, ſo betraten ſie auch den rechten Weg, eine national deutſche Bühne zu Ehren zu bringen. Für die Tragödie im höhern Stil, wie ſie die Griechen hatten, iſt unſere ſkeptiſche (zweifelnde), verſtandesklare, induſtrielle Zeit nicht gemacht — vergebens ſuchen gewandte Dramatiker wie Wilbrandt durch antike Stoffe mit pikanten Situationen (Gracchus der Volkstribun, Arria und Meſſalina,

Nero) eine durchschlagende Wirkung zu gewinnen —; wohl aber für das aus der Geschichte unseres Volkes schöpfende Schauspiel und für das Lustspiel, das die lächerlichen, schwachen und widerspruchsvollen Seiten unseres geselligen wie unseres politischen Lebens mit scharfen Schlaglichtern beleuchtet. Je mehr und je besser wir uns als Nation fühlen, desto mehr und besser wird auch das Drama, insbesondere das Lustspiel gedeihen. Bald nach dem ersten nationalen Aufschwung, den seit dem dreißigjährigen Kriege das deutsche Staatswesen genommen, ich meine nach der glücklichen Beendigung des siebenjährigen Krieges durch Preußens großen Friedrich, hatten wir auch ein hervorragendes Lustspiel — Lessing's Minna von Barnhelm. Der glorreiche Kampf von 1870 und 71, der das übermüthige Frankreich niedergeworfen, Deutschland aber zur Einheit und nationalen Kraft geführt hat, mußte selbstverständlich, wie auf unser ganzes geistiges Leben, so insbesondere auf die dramatische Dichtkunst belebend und befruchtend wirken; doch zunächst ist von einem großen Aufschwunge unserer dramatischen Poesie noch wenig zu spüren. Die Hinneigung zu französischen Mustern ist nach wie vor noch sehr stark; die Hauptstadt des neuen deutschen Reichs scheint ohne das französische Theater nicht leben zu können und Uebersetzungen französischer Dramen kann man in Berlin und Wien nicht entbehren. Geistreiche und witzige Köpfe, wie Paul Lindau, deren Geistesart viel Verwandtes mit dem französischen Wesen hat, verdanken ihren Erfolg im Lustspiel hauptsächlich der glücklichen Nachahmung französischer Vorbilder. Daß sie den esprit unserer Nachbarn, den leichten gefälligen Dialog mit seinen Spitzen und scharfen Schlaglichtern, alle Vortheile der Bühnentechnik auch auf unseren Theatern heimisch zu machen suchen, ist nur zu loben. Wir können noch manches Stück deutscher Schwerfälligkeit entbehren, und manches Stück französischer

Grazie uns aneignen, wofern nur die galliſche Frivolität und Scheinbildung fern gehalten wird. Aber leider ſchmeicheln nicht wenige unſerer dramatiſchen Dichter dem Publicum, anſtatt es zu ſich emporzuziehen, ſuchen durch Mittel zu wirken, die außerhalb der Poeſie liegen. Die Abſpannung und Ueberſättigung greift zu Reizmitteln, die immer bedenklicher werden.

Mit dem Roman iſt es der gleiche Fall, wie mit dem Drama; er wird in dem Maße gedeihen, wie unſer öffentliches und geſellſchaftliches Leben ſich entwickelt und hebt. Bis auf die neueſte Zeit mußte der deutſche Romandichter, was ihm an lebendiger Charakteriſtik abging, durch Entwickelung von Gedanken und Empfindungen, durch feine Bemerkungen über Kunſt und allgemein menſchliche Verhältniſſe erſetzen, und in dieſer Hinſicht haben die deutſchen Romane oft bedeutenderen Gehalt als die ausländiſchen. Aber ſie gefallen weniger und dringen weniger in die Maſſen, weil ſie zu viel geiſtige Arbeit verlangen, zu ausſchließlich für Gelehrte oder Künſtler oder die „vornehme Geſellſchaft“ geſchrieben ſind, als für die Nation als ſolche. Seitdem Walter Scott in ächt genialer Weiſe gezeigt hat, eine ganze Zeitepoche, ein ganzes Volksleben in den Rahmen einer Erzählung zu faſſen, iſt der hiſtoriſche Roman zur größten Bedeutung gelangt, — einer der gelungenſten iſt Scheffel's „Ekkehard“, den man nur mit urdeutſchem Behagen leſen kann — und der Stoff des Romans überhaupt iſt bedeutender geworden. Der hiſtoriſche Roman hat ſogar in's Archäologiſche ſich gewagt und nicht ohne Glück und Geſchick uns alterthümliche, von unſerer Bildung und Weltanſchauung weit abgelegene Kulturbilder vorgeführt. So G. Ebers, der uns an den Hof der Pharaonen und die Felsklüfte des Sinai, Max Ring, der uns in den Tempel von Jeruſalem und zu den Feſtſpielen nach Olympia führt. In dem breiten Bette dieſer Kunſtform kreuzen ſich alle mög-

lichen Strebungen (Tendenzen); wir haben politische, sociale, materialistische, idealistische und spiritualistische, christliche, jesuitisch-ultramontane, Ritter-, Räuber-, Geister-, Schmutz- und Wollustromane, sentimentale Liebesromane und weltschmerzliche Zerrissenheitsromane. Doch sind die „empfindsamen" Romane ausgestorben und zum Theil in die Reisebeschreibungen übergegangen, die Räuber- und Spukromane nur noch in den kleinen Bibliotheken zu finden. Der Fortschritt zum Bessern ist nicht zu verkennen, und wir sind auf dem besten Wege, es zu einer so vollendeten Form wie bei den Engländern zu bringen. Dagegen wurde freilich die Massenproduction — denn heutzutage schreibt man Romane dutzendweise — wieder in anderer Hinsicht nachtheilig. Man sucht nach Reizmitteln, klügelt pikante Scenen aus, geräth in Effecthascherei. Von Uebertreibung, die sich in's Groteske, wo nicht in die Caricatur verirrt, ist selbst ein O. Spielhagen nicht frei geblieben. Wie schwer es hält, daß selbst unsere gewandtesten Novellisten die einheitliche Form des Romans gewinnen, zeigen u. A. die „Problematischen Naturen" von O. Spielhagen, durch welchen Roman der Dichter seinen Ruhm begründete. Um an frühere Productionen zu erinnern, so sind zwei Romane, die ich zu dem Besten ihrer Art zähle, unvollendet geblieben. Ich meine den „Geisterseher" unsers Schiller und den „Aufruhr in den Cevennen" von Ludwig Tieck. An letzterem Werk können Sie sehen, wie der Dichter den historischen Stoff vergeistigen muß, wenn uns die gemeine Wirklichkeit der Thatsachen in einer neuen gleichsam erhöhten Wirklichkeit und Wahrheit erscheinen und mit diesem urkräftigen poetischen Leben unser Gemüth ergreifen soll. So hat es, um Ihnen ein anderes Werk zu nennen, H. König in „Williams Dichten und Trachten" meisterhaft verstanden, das Leben des großen Shakespeare auf ästhetische Weise uns lebendig gegenwärtig zu machen. Viel weniger ge-

lungen sind Königs „Klubisten"; da ist die Historie nicht verklärt im Aether der Poesie, sie ist bloß nacherzählt, poetisch ausgeschmückt und erweitert, nicht zum zweiten Male erschaffen in der Dichterseele. Der scharf zergliedernde Verstand und psychologische Blick entschädigt nicht für den poetischen Duft und die ästhetische Wirkung. Ich mache Sie aufmerksam auf Immermann's „Münchhausen" mit der ächt volksthümlichen, unübertrefflich gezeichneten Gestalt des westfälischen Dorfschulzen; es ist viel Humor im ganzen Roman, wenn auch an frühere Muster erinnernd. Der satyrische Theil desselben kommt dem idyllischen Oberhof bei Weitem nicht gleich.

Immermann's Münchhausen ist (wenn man nicht noch weiter auf Schiller's „Verbrecher aus verlorener Ehe" zurückgehen will) das Vorbild der Dorfgeschichten geworden, welche das Idyllische mit dem Romantischen verschmelzend zu dem schon sehr abgenutzten Stoff, der für die Romane aus der Aristokratie des Geistes oder der Geburt entnommen ward, einen erfrischenden Gegensatz bildeten. Den größten Ruhm auf diesem Gebiete hat B. Auerbach durch seine Schwarzwälder Dorfgeschichten errungen, die seit 1843 erschienen und zu denen er später noch manchen schönen Beitrag lieferte, so das Barfüßele (1856), ein liebliches romantisches Idyll. Sein bester Roman führt den bedeutsamen Titel „Auf der Höhe" und zeigt in der That den beliebten Erzähler auf der Höhe seines Talentes. (Im „Landhaus am Rhein" und vollends im „Waldfried" ist das Herabsinken merklich.) Allerdings fehlt es in diesem Roman wie in den Dorfgeschichten nicht an übertriebener Natürlichkeit und an jenem Hang zu sentimentaler Reflexion, der uns mitten in der Freude über die so frisch dem Volke abgelauschte Naivetät wieder plötzlich an den Berthold Auerbach erinnert, welcher eine Amme wie ein Lehrbuch pädagogische Regeln entwickeln oder gleich in ihrem

ersten Zusammentreffen mit der Gräfin Irma dieser eine Sittenpredigt halten oder vom Gewächshause berichten läßt:

Da ist ein Haus, das ist von Glas, darin wohnen die Blumen!"

Auch fehlt es nicht an inneren Widersprüchen bei der Hauptheldin des Romans, der genannten Irma. Dennoch aber ist nicht nur die Erzählung meisterhaft fließend und klar, niemals langweilig oder trocken, es stellt sich auch in den Figuren der Amme, ihres Mannes, ihrer Schwiegermutter, des Gemswirthes, der Zenza und ihrer Tochter u. s. w. gegenüber den verschiedenen Charakteren des Hofkreises, im Leibarzt Günther und dem alten eigenartigen Grafen Eberhard, der den Grafen von sich geworfen hat, ein so vollständiger Kreis des modernen socialen Lebens dar und Alles ist in so scharfe wirksame Schlaglichter gestellt, daß man den ohnehin von manchen treffenden Gedanken getragenen Roman nicht ohne Genuß und Belehrung, namentlich nicht ohne geschärften Blick für das glänzende Elend der gerühmten „modernen Bildung" aus der Hand legen kann. Das Ganze durchweht ein frischer Hauch ächter Poesie. Leider hat sich Auerbach manche Eigenmächtigkeiten gegen die deutsche Grammatik erlaubt, die wohl von der Mehrzahl der Leser nicht beachtet werden, aber doch zu rügen sind.

Jeremias Gotthelf ist derber, natürlicher, eckiger als B. Auerbach, aber von eminenter Schärfe und Treue der Zeichnung des Dorflebens, mit dem er mehr verwachsen war als Auerbach, der ihn wieder im ästhetischen Schliff und feiner Abrundung übertrifft. Auch stört bei Jeremias Gotthelf uns oft der Pfarrer Bitzius (der eigentliche Name des Schriftstellers) als Berner politischer und kirchlicher Parteimann, der mit seinen Dorfgeschichten als Mittel zum Zweck agitirt und deßhalb auch

oft in zu breite Rhetorik geräth. Aber Einzelnes ist wahrhaft genial in der Plastik, mit welcher die Gestalten ganz und voll hingestellt werden. Die größeren Erzählungen Uli der Knecht und Uli' der Pächter sind auch in Deutschland gern gelesen worden. Unter den kleineren Bildern aus dem Volksleben der Schweiz empfehle ich Ihnen Elsi, die seltsame Magd, und das Erdbeer-Mareili. Die „Frau Pfarrerin" war Bitzius' letztes Werk und eins der besten.

Jetzt, wo die socialen Fragen so sehr alle Stände der Gesellschaft beschäftigen, wo die Ausgleichung zwischen Hohen und Niederen, Armen und Reichen, Gelehrten und Ungelehrten ein immer schwerer zu lösendes Problem wird und doch immer mehr auf seine Lösung drängt, nimmt auch vorzugsweise der Roman eine sociale Färbung an. Eine ganz andere Form des socialen Romans hat Gutzkow in seinem großartig angelegten Werke: „Die Ritter vom Geiste" genommen, worin statt einzelner Personen ganze Stände handelnd auftreten und die ganze Gesellschaft in ihren Hauptelementen zur Darstellung kommt. Es sind einzelne Partieen mit liebevollster Sorgfalt gezeichnet, aber das Ganze ermüdet durch seine weitschichtige Gruppirung und läßt häufig genug merken, daß es der Dichter gewissen socialen Ideen zu Liebe hat machen wollen. In der neuesten Auflage hat der Verfasser gekürzt und der ganze Roman hat wohl in einer Hinsicht — der Durchsichtigkeit — gewonnen; doch bleibt ihm das Unerquickliche, das mehr oder weniger allen Gutzkow'schen Romanen anhaftet und das in dem steten Zwiespalt zwischen der Welt und dem Gemüth des Dichters, dem steten Sicheinmengen des zersetzenden Verstandes in die Gebilde der Phantasie liegt. Es ist, als ginge der Dichter absichtlich darauf aus, die Wärme seiner dichterischen Gestalten abzukühlen und ihre geschlossene Form durch die Vielseitigkeit der Gesichtspunkte zu

zerstören. Dasselbe gilt von dem großen Roman: „Der Zauberer von Rom", der wie die „Ritter vom Geist" gleichfalls 9 Bände umfaßt, wenn es ihm auch in einzelnen Partieen nicht an lebenswarmer Darstellung fehlt. Interessante Schilderungen katholischen Lebens und Strebens gegenüber dem protestantischen Geiste der Gegenwart! In den „Rittern" ist der Schauplatz der Handlung in den protestantischen Norden, im „Zauberer von Rom" überwiegend in den katholischen Süden verlegt; es sind die beiden Seiten unserer geschichtlichen Entwickelung zur Darstellung gekommen, deren Gegensatz noch immer fortdauert und nur zum Heil unseres Volkes versöhnt und ausgeglichen werden kann, wenn ein Papst der Zukunft Humanität und Liebe auf seine Fahne schreibt. Diese Perspective verleiht dem Romane, von welchem schon viele sich schnell folgende Auflagen erschienen sind, ein erhöhtes Interesse. In denselben Gegensatz, jedoch auf die ersten Zeiten der Reformation zurückgehend, führt uns „Hohenschwangau", worin die immer gewagte und bedenkliche Verschmelzung des Geschichtlichen mit der freien Dichtung nicht ohne Glück versucht worden ist. Auf sorgfältigen Einzelstudien beruhend, gibt dieser Roman sehr lebendige Gemälde deutscher Sitte, insbesondere der Kernhaftigkeit des Bürgerthums. Wir treten da gleichsam an die Wurzel des Baumes, der im Streben und Ringen der Gegenwart so vielverzweigt und knorrig erscheint. Ein leichterer Fluß der Erzählung und einfacherer Periodenbau würde dem Werke noch manche Leser gewonnen haben, denen die Lectüre, namentlich der beiden ersten Bände, zu mühsam vorkommt.

Wie Gutzkow in seinen Romanen die fortschrittlichen, das Bestehende kritisirenden und verneinenden Strebungen der Gegenwart zum Vorwurf nahm, so gab Gustav Freytag in seinem Roman: „Soll und Haben" dem positiven Realismus der

Zeit einen prägnanten Ausdruck. Gleich den englischen Novellisten, welche darum so anziehende lebendige Gestalten zeichnen, weil sie nicht aus dem Studirzimmer heraus phantasiren, sondern in's volle Leben ihrer Umgebung hineingreifen, that auch Freytag einen glücklichen Griff, indem er den Leser an die Fässer und Waarenballen, in die Rechnungsstube hinan- und hineinführte, einen Kaufmannslehrling zum Helden wählte, ihn aber auch in eine adelige Familie brachte und durch den Gegensatz solider bürgerlicher Existenz und Arbeit mit anspruchsvoller adeliger Existenz ohne Arbeit auf den Kern und Schwerpunkt des gesellschaftlichen Lebens unserer Zeit hinwies, die in der Arbeit den Adel findet und vom Adel verlangt, daß er an der Arbeit Theil nehme. Wenn Goethe für seinen Wilhelm Meister den Abschluß der Bildung nur in aristokratischer Gesellschaft finden zu können meinte, so ist im Freytag'schen Roman die bürgerliche Gesellschaft als die ächte und wahre Bildungsstätte zu Ehren gebracht, und wenn Goethe seinem Meister doch nicht die Abrundung englischer und französischer Romane zu geben vermochte, wenn er noch lange theoretische Excurse (z. B. über den Shakespeare'schen Hamlet) einflocht und künstliche Maschinerieen in Bewegung setzte (z. B. den Thurm und die geheime Gesellschaft): so wurde in Soll und Haben einmal aus der gewöhnlichen Alltagswelt das Poetische hervorgearbeitet, nichts aus der Vogelperspective angeschauet, mit den allereinfachsten Mitteln operirt, Alles in leichtübersichtlichen Zusammenhang gestellt. Diese realistische Fülle und Gesundheit war es, welche dem Freytag'schen Roman einen so großen Erfolg verschaffte — trotz mancher trockenen und ungleichen Partieen und dem Mangel an Leidenschaft und jener Innigkeit, welche Goethe's Schilderungen der Liebesverhältnisse mit einem so feinen poetischen Duft umgibt.

Auf „Soll und Haben" ließ Freytag die „Verlorene Hand-

schrift" folgen, und auch dieser Roman hat uns frische, mitunter photographisch-treu nach dem Leben gezeichnete Bilder und Scenen gebracht. Bildeten in Soll und Haben die Handels- und Erwerbsinteressen den Mittelpunkt, so sind im Nachfolger wissenschaftliche Interessen zur Achse gemacht, um die sich das Ganze dreht. Der geistige Erwerb neben dem materiellen: das ist die andere hochwichtige und wesentliche Seite der Arbeit des deutschen Volkes und diese Arbeit deutschen Gelehrten- und Lehrerthums ist nicht nur die für unser Volk besonders charakteristische Seite, sondern auch die, welche seine Arbeit über die aller anderen Culturvölker erhebt. Darum wäre allerdings zu wünschen gewesen, daß nicht ein Stück vergilbten Papiers — mochte es für die Alterthumskunde und Culturgeschichte auch noch so wichtig sein — den Mittelpunkt des Strebens einer so edlen und tüchtigen Natur wie die des Prof. Werner ist, gebildet hätte, vielmehr der Schwerpunkt in die dem Leben der Gegenwart zugewandte Forschung gelegt worden wäre. Dennoch ist diese Treue im Kleinsten, dieses rastlose, aufopfernde, Alles an die Forschung setzende deutsche Gelehrtenleben, wenn es sich auch nicht selten in's Kleinliche verirrt, eben derselbe uns Deutsche charakterisirende Idealismus, ohne den wir als Culturvolk nicht wären, was wir sind. Steckt doch auch im Hutmacher Hummel trotz seines Polterns und seiner Schrullen der ehrenfeste tüchtige deutsche Handwerker. Haupt- und Nebenfiguren des Romanes sind gut gezeichnet, besonders werden Sie der kerngesunden naiven Ilse sich freuen, freilich auch den Wunsch nicht unterdrücken, daß es dem Dichter gefallen haben möchte, statt den Professor und seine Frau fortwährend nach Außen hin in Conflict zu bringen, noch mehr das geistige Ineinanderleben, das wechselseitige Geben und Nehmen dieser beiden Kernmenschen darzustellen und auszuführen. Was die Darstellung des Fürsten-

und Hofkreises betrifft, so merkt man zu sehr das Streben, den Hofadel und die Aristokratie dem Bürgerthum gegenüber in Schatten zu stellen.

Der großartige patriotische Aufschwung, den unser Volk seit dem entscheidenden Kriege mit Frankreich 1870 und 71 genommen, trieb Freytag, den ohnehin mit deutscher Geschichte vertrauten Dichter — die „Bilder aus deutscher Vergangenheit" sind Ihnen wohl bekannt und lieb geworden — zu einem groß angelegten Romanwerke, das in einem Cyklus von Novellen besteht, welche die Hauptmomente deutschnationaler Entwickelung in kernhaften Gestalten uns vorführen sollen, die Einem Geschlecht angehören. 1. Band: Ingo und Ingraban. 2. Das Nest der Zaunkönige. 3. Die Brüder vom deutschen Hause. 4. Marcus König. 5. Die Geschwister. Das frischeste poetische Leben pulsirt im 1.: Ingo und Ingraban; die schöpferische Kraft des Autors schien aber im 4.: Marcus König, nachgelassen zu haben. Trotz der historischen Treue, deren man bei G. Freytag stets sicher ist, gelangt man zu keiner rechten Freude an dem Ganzen, weil es demselben an einem Haupthelden fehlt, in welchem der Durchbruch der neuen Zeit zur vollen Erscheinung gelangt. Marcus König hat etwas Zweideutiges, Schattenhaftes, Widerspruchvolles, das uns oft peinlich berührt; — er ist nur der Titelheld. — Der Dichter hatte aber diesen Roman in sehr niedergebeugter Gemüthsverfassung geschrieben — nach dem Verlust seiner treuen Lebensgefährtin. Doch die neueste Fortsetzung dieser Romanreihe, „die Geschwister" brachte wieder zwei frische ansprechende Erzählungen, die erstere aus dem letzten Jahr des dreißigjährigen Krieges, die zweite aus dem zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Anschaulich und mit charakteristischer Bestimmtheit der vorgeführten Persönlichkeiten versetzt uns die eine in die traurige Verwüstung und Zerrissenheit des vom

langen Krieg bis auf's Aeußerste erschöpften und gelähmten „deutschen Reichs", doch nicht ohne erfreuliche Bilder eines frisch aufkeimenden deutschen Sinnes, der unter dem Weimar'schen Kriegsvolke sich regte. Die zweite Erzählung spielt in der Zeit des Rococco, zeigt uns ein neugekräftigtes Bürgerthum mit feinerer Bildung und Sitte im Königreich Sachsen, ebendort aber auch die Keime politischer Schwäche und militärischer Halbheit, während in Preußen, wo der Vater Friedrichs des Großen rauh und pedantisch mit dem Korporalstock waltet, Alles militärisch dressirt und zugeschnitten ist, der Grund gelegt wird, auf dem später das neue deutsche Reich aufgerichtet werden sollte.

Daß Sie stets gern zu den Romanen G. Freytag's greifen, das billige ich sehr und finde es ebenso erklärlich wie gerechtfertigt, wenn Ihnen so manche „berühmte" und „vielgelesene Romane" der neuesten Zeit durch die Bilder sittlicher und socialer Zerrüttung, die dem „Pikanten" zu lieb sich mehr und mehr häufen, die Freude an dem Ganzen, den rein ästhetischen Genuß verderben.

Gediegene Einfachheit kennzeichnet besonders auch die Novellen von W. H. Riehl, der die bei uns Deutschen noch gar nicht so häufige Gabe besitzt, auch rein theoretische Untersuchungen in klarer und scharfbegrenzter ästhetisch-correcter Form darzustellen. In seinen Schriften zeigt sich eine eigenthümliche Mischung von Realismus, der darauf ausgeht, die Wirklichkeit des Menschenlebens nach ihrer Nothwendigkeit und Gesetzmäßigkeit zu erfassen, und von Idealismus, dem das Wirkliche nicht genügt und der es deßhalb zu verklären sucht. In seinem trefflichen Buche über die Familie schildert er uns in der Sitte des Hauses mit so viel Lebenswahrheit als sittlicher Energie die Grundlagen des gesammten religiösen, socialen, politischen Lebens; in scharfen Schlaglichtern wird dem, was ist, das, was

sein sollte, gegenübergestellt; eine gewisse romantische Schwärmerei für das Alte, Vergangene, das so nicht mehr wiederkehren kann, geht Hand in Hand mit dem durchdringendsten Blick für die Lebensbeziehungen und Lebensbedingungen der Gegenwart. Seine culturgeschichtlichen Novellen zeichnen sich aus durch edle, einfache, man möchte sagen nüchterne Schreibart (die freilich auch den romantischen Hang, den alten Chronikenstil nachzuahmen, durchblicken läßt) und durch treue, ganz dem Gegenstande sich hingebende Darstellung; sie wollen charakteristische Momente des Culturlebens zur Anschauung bringen, und die prägnante Kürze, mit der sie es zeichnen, bildet ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die bändereichen, übermäßig ausgesponnenen Romane und insbesondere gegen die subjective Willkür, mit welcher Louise Mühlbach die Geschichte romanhaft zustutzt und aufputzt. Statt solcher sogenannter historischer Romane lesen Sie lieber gute Biographieen und geschichtliche Werke.

Einen sehr ehrenwerthen Rang unter den neuesten Schriftstellerinnen hat sich durch ihre kleinen anspruchslosen Lebensbilder und Erzählungen Ottilie Wildermuth erworben. Sie erzählt ganz einfach und harmlos, aus dem beschränkten Kreise ihrer schwäbischen Heimath hauptsächlich ihre Lebensbilder entnehmend, aber wie wohl und behaglich wird es uns in diesem Kreise, welche Fülle von gesunder Lebensanschauung und Menschenkenntniß, von Mutterwitz und froher Laune eröffnet sich uns, wie treu sind die ehrwürdigen Pfarrer und Helfer, die Mütter und Töchter, die Dorfkinder und Mägde dargestellt, als ständen sie leibhaftig vor unseren Augen! Die köstlichen „Bilder und Geschichten aus dem schwäbischen Leben" werden Sie wohl schon gelesen haben. Sie haben nicht bloß ästhetischen, sondern für junge Mädchen noch einen pädagogischen Werth für ihre ethische Bildung und als Vorbereitung auf ihr späteres Frauenleben. Die

erste Gesammtausgabe sämmtlicher Werke der Ott. Wildermuth in 6 Bänden ist bei Adolf Krabbe in Stuttgart erschienen. Sie sollte in keiner Frauen- und Jungfrauen-Bibliothek fehlen.

Wie Frau Wildermuth es verstand, bei aller Idealität der Gesinnung die vollste Realität des kleinbürgerlichen Lebens ihrer schwäbischen Heimath uns entgegenzubringen: so haben auch die Erzählungen und Charakterbilder Rosegger's „aus den Alpen" seiner steier'schen Heimat den Reiz des Wahren, Selbsterlebten, der natürlichen Frische. Alle diese Erzählungen und Schilderungen sind, wie ihr Verfasser aus dem Volke hervorgegangen ist, dem Volksbewußtsein und der Volkssitte abgelauscht. Versäumen Sie nicht, wenn Ihnen der Name P. Rosegger begegnet, mit diesem liebenswürdigen östreichischen Dichter Bekanntschaft zu machen.

Nun noch einige Worte von den Erzählungen in gebundener Rede. Es ist das eine erfreuliche Erscheinung in der neuesten poetischen Literatur, daß dem in's Maßlose sich ausbreitenden lyrischen Drange gegenüber sich mehr und mehr die epische Poesie wieder erhebt, und zwar besonders auf dem Felde der Erzählung wieder den Vers zu Ehren bringt, der durch die bequemere Prosa fast ganz verdrängt zu sein schien. Sehr erfrischend und anregend hat das Nibelungenlied (trefflich in's Neuhochdeutsche übersetzt von K. Simrock) sammt den deutschen Volksbüchern (herausgegeben von O. Marbach) in freier Bearbeitung gewirkt. Als Goethe sich über die Romantiker in Deutschland und Frankreich einst ärgerte, sagte er zu Eckermann: Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist romantisch, nicht weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist klassisch, nicht weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.

Wir vermögen jetzt kaum noch das im Uebrigen sehr zarte und anmuthige „Waldfräulein" von Zedlitz mit seiner Romantik von Waldeinsamkeit, Vogelgesang und Glockengeläut, von Nonnen, Köhlerweibern und Nixengesängen schmackhaft zu finden, ziehen dagegen den mehr dem Leben zugewandten Anastasius Grün mit seinem derberen Humor solcher ätherischen Gefühlsseligkeit vor. Ich brauche Sie nur an seinen „letzten Ritter" zu erinnern, Scenen aus dem Leben des guten Kaisers Max, des ritterlichen Helden auf dem Kaiserthron, der trefflich in seiner Biederkeit wie in seinen Abenteuern gezeichnet ist.

Dasselbe läßt sich von Robert Waldmüller's*) 1860 erschienenen Dorf-Idyllen sagen. Durchaus frei von allen romantischen Anklängen und Reminiscenzen hält sich Ed. Mörike's liebliches „Idyll vom Bodensee". Ist auch der Fischer Martin mit seinem überlegenen Verstande, seiner Lust an derben Späßen, seiner stark satyrischen Ader mehr ein verneinender als bejahender Geist und somit eine etwas bedenkliche Persönlichkeit für die Idylle, so fehlt doch dieser die anmuthige Liebesepisode nicht, welche (freilich nur locker mit der Geschichte des Fischers zusammenhängend) durch den Contrast sich nur um so schöner hervorhebt. Das in wohlgebauten kräftigen Hexametern geschriebene Gedicht macht einen wohlthuenden Eindruck. Localität und Menschen sind mit hoher Meisterschaft gezeichnet, und diese treffliche Darstellung gibt Zeugniß von der feinsten Beobachtung des Volkslebens.

Auch Paul Heyse's „Braut von Cypern" hat so viel Frisches und Zartes, daß ich Ihnen das kleine Gedicht, falls Sie es noch nicht in Ihrem Bücherschrank haben sollten, bestens empfehle. Dieselbe Empfehlung gilt auch für Kinkel's „Otto der Schütz." Der Dichter hat diese „rheinische Geschichte" in

*) „Waldmüller" ist Schriftstellername; der eigentliche Name Düboc.

der vollen Begeisterung seiner eigenen Minnezeit gedichtet und offenbar manche eigene Erlebnisse und Anschauungen glücklich in dieselbe verwebt; übrigens spiegeln die heiteren Rhythmen die ganze sonnige Lust des Lebens am Rhein.

Wie ihr Held ein ächter Minnesänger, so ist das Gedicht auch selbst ein ächter Minnesang, mit der ganzen Sinnlichkeit, Gesundheit und Kraft, wie mit der Anmuth und Innigkeit jener mittelalterlichen Dichtungen ausgestattet.

Ein ebenbürtiges Seitenstück zu Otto der Schütz ist „Jung-Friedel, der Spielmann", von August Becker, einem Elsässer, der uns ganz in das Leben seiner Heimath, des Oberrheins, zu versetzen weiß. Dies höchst gelungene, lebensfrische, lyrisch-epische Gedicht malt uns in blühenden Farben ein gut Stück Volksleben aus dem 16. Jahrhundert, indem es zum Helden einen jener fahrenden Spielleute hat, die, von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen, von der Zunft der Meistersänger und Hofsänger nicht anerkannt, gerade dadurch genöthigt wurden, sich unmittelbar an die Natur und das Volksgemüth zu wenden, und so recht eigentlich die Träger des Volksliedes wurden. Nur so ein Bänkelsänger, der in der Waldeinsamkeit des Schwarzwaldes wie in den Mauern der stolzen Reichsstadt, im kriegerischen Getümmel des Lagers wie in der Arbeitsstube des fleißigen Handwerkers zu Hause ist, kennt die geheimen Pulsschläge nationalen Lebens; in seiner Dichterseele spiegeln sich alle die mannigfaltigen Gestalten und brechen sich alle die hellen Lichter „zum harmonischen Spiel"; aber Er selber ist dabei der Held, der fort und fort unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt: die Zauberfiedel, die ihm Frau Holle, die Naturgöttin, versprochen hat, kann er nur gewinnen, indem er sich über die Natur erhebt, durch die Liebe sein natürliches Selbst veredelt und seine Seele läutert.

„Die Liebe ist die Läuterung der Seele —
Wer nicht geliebet, hat nur halb gelebt."

Daß unsere neueste lyrische Epik auch große, gewaltige historische Stoffe zu erfassen und würdig zu behandeln weiß, zeigt ein österreichischer Dichter, Robert Hamerling, dessen „Ahasverus in Rom" (die Schreckenszeit Nero's behandelnd) in kurzer Zeit 5 Auflagen erlebte. Ein anderes Epos von demselben fruchtbaren Dichter, der „König von Zion" (Johann von Leyden) hat sich auch großen Erfolgs zu erfreuen. Hamerling weiß mit glänzenden, effectvollen Farben zu malen, er hat eine üppige Phantasie, häuft aber doch zu sehr die abenteuerlichen und spannenden Momente, verbraucht zu viel Gewürz und stumpft dadurch ab. Ein Dichter, der seine Stoffe nach dem haut goût des Affects mit Rücksicht auf den Effect wählt, mag für den Augenblick Erfolg haben, überlebt sich aber rasch.

Sechsundsechzigster Brief.

Von der Schauspielkunst, liebes Fräulein, habe ich Ihnen noch Etwas zu sagen, es ist ja diejenige, die unter allen ihren Schwestern die meisten Verehrer hat; alle Arten von Menschen, auch solche, die kein Fünkchen von Kunstsinn, keine Ahnung von Poesie haben, besuchen das Theater. Freilich ist diese Anstalt zu einer allgemeinen, alltäglichen Unterhaltung herabgesunken; allein da im Spiele, wie Schiller sagt, den Menschen am leichtesten beizukommen ist, da auf der Bühne, selbst in ihrem jetzigen Zustande häufiger Entweihung, wenigstens vorübergehend einiges poetische Leben geweckt wird, so sollen Dichter und alle Künstler,

besonders Baumeister, Maler und Musiker, dahin arbeiten, so viel Poesie als möglich auf die Breter zu bringen. Schöne, würdige, akustisch gebaute Schauspielhäuser mit bequemen, anständigen Sitzen für das Publicum, gute Decorationen und ein tüchtiges Orchester werden das nicht wenig fördern.

Das Meiste aber zu Erhöhung des Theatergenusses wird der Dichter beitragen müssen, und hier stoßen wir gleich auf eine nothwendige Trennung der dramatischen Gattungen. Die Schauspiele sind entweder schon durch die Form poetisch vollendet, so daß sie auch durch's bloße Lesen den höchsten Genuß gewähren, wie z. B. die griechischen, die von Shakespeare, Calderon, Goethe, Schiller, Lessing; oder es sind nur Darstellungen, die dem Schauspieler einen Text an die Hand geben, um poetisches Leben zu entwickeln. Man könnte die letzteren prosaische Dramen nennen, wenn sie auch in Versen geschrieben sind. So haben die Raupach'schen Schauspiele, obschon (namentlich in den Hohenstaufen) ein bedeutender poetischer Kern darin steckt, doch hauptsächlich als Bühnenstücke gewirkt, d. h. sie sind den Bedürfnissen scenischer Darstellung durchaus angemessen, den Schauspielern mundrecht, auf den Effect berechnet, aber in der poetischen Form tritt viel Handwerksmäßiges hervor. Raupach hat das Wort Goethe's wohl berechnet: „Wer eigentlich für die Bühne arbeiten will", sagt er, „studire die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Flitter, lasse die Natur an ihrem Orte und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Bretern, zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt."

Solch ein prosaisches Bühnenstück wird mehr wirken und mehr Poetisches entwickeln, als manches im schönsten Stil geschriebene Trauerspiel, dessen Declamation Schauspieler und

Publicum oft peinlich bis in die Stunden der Mitternacht langweilt.

Was die Schauspieler betrifft, so wird nur derjenige in beiden Gattungen glücklich sein, der selbst poetisches Leben in sich fühlt; dieser wird, wo Poesie vorhanden, sie durch sein Spiel nicht wegwischen, und wo sie nicht vorhanden, sie hineinzulegen verstehen.

Es besteht aber die Schauspielkunst eigentlich aus Declamation und Mimik. Der Declamation wieder liegt Recitation zu Grunde. „Recitation aber (ich lasse nochmals Goethe sprechen) ist ein solcher Vortrag, der ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung, zwischen der kalten, ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt." Es ist also das eigentliche Lesen, welches zunächst die eigentlichen Schauspielerschulen zu pflegen hätten. Denn wer nicht gut lesen kann, wird nimmer gut declamiren. Man denke sich die Kunst so mancher Schauspieler auf Provinzialbühnen, die oft nicht einmal logisch richtig lesen können.

Declamation ist dann gesteigerte Recitation. Der Declamator muß seinen angebornen Charakter verlassen, sein Naturell verläugnen und sich ganz in die Lage und Stimmung Desjenigen versetzen, dessen Stelle er vertritt. Die Worte müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß er jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheint.

Die Mimik ist das Geberdenspiel, die Stellung und Bewegung des Körpers. Treffliche Regeln gibt auch hier Goethe in seiner Schauspielkunst. Da räth er denn zu bemerken, daß man nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealistisch vorstellen solle und also in der Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe. Jeder Theil des Körpers

ſtehe daher ganz in der Gewalt des Schauſpielers, ſo daß er jedes Glied, gemäß dem zu erzielenden Ausdrucke, frei harmoniſch und mit Grazie gebrauchen könne. Es ſind alſo die Fehler der Steifheit, Eckigkeit, Geziertheit und des Malens mit den Händen, wodurch man den ausgedrückten Gegenſtand näher bezeichnen will, zu vermeiden. Das Letztere geſchieht auf eine unſchöne Weiſe, wenn man etwa die Theile des Körpers, von denen man ſpricht, mit der Hand bezeichnet. Es wäre z. B. ein Fehler des Schauſpielers, in der Stelle der Braut von Meſſina, wo Don Manuel zu ſeinem Chore ſagt: „Ueber der Achſel heft' ihm eine gold'ne Cicade!" mit der Hand ſeine Achſel zu berühren.

Ueber das Geberdenſpiel gibt Goethe folgende Regel: Man ſtelle ſich vor einen Spiegel und ſpreche Dasjenige, was man zu declamiren hat, nur leiſe oder vielmehr gar nicht, ſondern denke ſich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Declamation nicht hingeriſſen wird, ſondern jede falſche Bewegung, welche das Gedachte oder leiſe Geſagte nicht ausdrückt, leicht bemerken, ſowie auch die ſchönen und richtigen Geberden auswählen und dem ganzen Geberdenſpiele eine dem Sinne der Worte entſprechende Bewegung als Gepräge der Kunſt aufdrücken kann. Dabei muß aber vorausgeſetzt werden, daß der Schauſpieler den Charakter und die ganze Lage des Vorſtellenden ſich völlig eigen mache, und daß ſeine Einbildungskraft den Stoff recht verarbeite; denn ohne dieſe Vorbereitung wird er weder richtig zu declamiren noch zu handeln im Stande ſein.

Trefflich iſt die Anweiſung, die Shakeſpeare's Hamlet ſeinen Schauſpielern gibt:

Hamlet und einige Schauſpieler (treten auf).

Hamlet. „Seid ſo gut und haltet die Rede, wie ich ſie

euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrenen, stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen; es übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das.

Erster Schauspieler. Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet. Seid auch nicht allzu lahm, sondern laßt euer eigenes Urtheil euren Meister sein: paßt die Geberde dem Worte, das Wort der Geberde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn Alles, was so übertrieben wäre, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen, und den Tadel von Einem solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen. O es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von Anderen preisen hören, und

das höchlich, die, gelinde zu ſprechen, weder den Ton noch den Gang von Chriſten, Heiden oder Menſchen hatten, und ſo ſtolzirten und bleckten, daß ich glaube, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menſchen gemacht und ſie wären ihm nicht gerathen; ſo abſcheulich ahmten ſie die Menſchheit nach.

Erſter Schauſpieler. Ich hoffe, wir haben das bei uns ſo ziemlich abgeſtellt.

Hamlet. O ſtellt es ganz und gar ab! Und die bei euch die Narren ſpielen, laßt ſie nicht mehr ſagen, als in ihrer Rolle ſteht; denn es gibt ihrer, die ſelbſt lachen, um einen Haufen alberner Zuſchauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derſelben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen iſt. Das iſt ſchändlich und beweiſt einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. Geht, macht euch fertig."

Die Deutſchen beſitzen über Mimik und Theaterſpiel vorzügliche Werke, von welchen ich Ihnen nur

Engel's Ideen zu einer Mimik,

Leſſing's Dramaturgie,

Tieck's dramaturgiſche Blätter

nennen will.

Auch die Gruppirungen auf der Bühne ſind von dem Schauſpieler zu beachten, ſo daß ſie jederzeit ein ſchönes Tableau vorſtellen und alſo auch durch den optiſchen Geſammteindruck wirken.

Ueber die Technik des Dramas hat ſich in ſehr faßlicher und lehrreicher Weiſe G. Freytag in einem bei S. Hirzel in Leipzig erſchienenen Werkchen ausgeſprochen, das eben dieſen Titel führt. Schon aus dieſem ſieht man, welch eine ſchwere und ernſte Kunſt die Schauſpielkunſt iſt, welch einen hochgebildeten Geiſt, welch eine warme Seele, welch ein tiefes Studium ſie erfordere! Wenn man nun die gewöhnlichen Leiſtungen, beſonders

auf Provinzialtheatern, in Betracht zieht, so wird man es für nicht zu strenge halten, wenn dem Theater sein ästhetischer Werth nur bedingungsweise zugestanden wird. Die Kunst leidet keinen Pfuscher, und die Kunst, die das Leben durch seine eigenthümlichste Aeußerung, nämlich durch körperliche Beredtsamkeit, durch Sprache und Bewegung darstellen will, erheischt die vollendetste Meisterschaft; sonst gewährt das Theater kein ästhetisches Vergnügen, ja es ist der poetischen Ausbildung der Menge höchst nachtheilig. Die Nothwendigkeit, täglich zu spielen, hindert wohl auch die Schauspieler, sich für die Kunst gehörig auszubilden und ein vollendetes Spiel einzustudiren. Darum sollte besonders in kleinen Städten, wie bei den Griechen, das Schauspiel nur an Festtagen stattfinden, wozu sich denn selbst mittelmäßige Talente unter geschickter Leitung gehörig vorbereiten könnten. Da müßte aber freilich das Theater kein Broterwerb sein, wenigstens nicht dem kaufmännischen Speculationsgeiste dienen. Aus demselben Grunde haben mit Recht Schiller, Wessenberg und manche andere Schriftsteller darauf hingewiesen, daß nur dann das Theater sittlich zu wirken vermöge, wenn die Künstler erst selbst sittlich rein und lauter befunden würden, um durch ihre Darstellungen Tugend und Ehrbarkeit zu fördern.

Doch ist das Theater allerdings eine angenehme Erleichterung der Tagessorgen, wohin sich der in ermüdender Prosa umhergetriebene Geschäftsmann des Abends flüchtet, um die Beschwerden zu vergessen und frei vom Joche sich selbst und dem Spiele der Freude zu leben. Allein um solche Zuschauer zu befriedigen, ist auch die höchste Kunst erforderlich, und wir haben wirklich manche deutsche Theater, wo solche Geist und Herz erweckende Darstellungen zu sehen sind.

Darstellungen von Devrient und Dawison zu hören und

zu sehen, wie früher von Schröder, Iffland, Seydelmann, das ist jedenfalls ein nicht bloß unterhaltender, sondern zugleich ein bildender und erhebender Genuß. Wie haben aber auch diese Männer an ihrer eigenen Bildung gearbeitet, welche Mühe hat es einem Sydelmann gekostet*), bis er es dahin brachte, Charakterrollen zu geben, Charaktere darzustellen aus Einem Guß, so objectiv, daß, wenn er den Cromwell gegeben hatte und gleich darauf einen polternden französischen Koch spielte, man sich zweifelnd fragte, ob das derselbe Seydelmann sei? Ueber Iffland schrieb Goethe an Heinrich Meyer (Weimar, den 3. April 1796):

„Iffland spielt schon seit drei Wochen hier, und durch ihn wird der gleichsam verlorene Begriff von dramatischer Kunst wieder lebendig. Es ist das an ihm zu rühmen, was einen ächten Künstler eigentlich bezeichnet; er sondert seine Rollen so von einander ab, daß in der folgenden kein Zug von der vorgehenden erscheint. Dieses Absondern ist der Grund von allem Uebrigen; eine jede Figur erhält durch diesen scharfen Umriß ihren Charakter, und ebenso wie es dadurch dem Schauspieler gelingt, bei der einen Rolle die andere völlig vergessen zu machen, so gelingt es ihm auch, sich von seiner eigenen Individualität, so oft er will, zu separiren und sie nur da, wo ihn die Nachahmung verläßt, bei gemüthlichen, herzlichen und würdigen Stellen hervortreten zu lassen. Er hat eine große Gewandtheit des Körpers und ist Herr über alle seine Organe, deren Unvoll-

*) Sie können eine kurze Biographie von diesem ehrenwerthen Schauspieler lesen in den beim Verleger von Oeser's Briefen erschienenen Biographischen Miniaturbildern von A. W. Grube. Als Parallele ist dort auch die kurze Biographie des berühmten englischen Schauspielers Garrick gegeben, woraus Sie sehen können, was ein vollendeter Mime zu leisten vermag. Eine sehr erschöpfende, einen werthvollen Beitrag zur Aesthetik und Schauspielkunst bildende Biographie Seydelmann's haben wir von Rötscher: „Seydelmann's Leben und Wirken."

kommenheit er zu verbergen, ja zu benutzen weiß. Die große Fähigkeit seines Geistes, auf die Eigenheiten der Menschen aufzumerken und sie in ihren charakteristischen Zügen wieder darzustellen, erregt Verwunderung, sowie die Weite seiner Vorstellungskraft und die Geschwindigkeit seiner Darstellungsgabe. Schließlich aber sowie anfänglich ist mir der große Verstand bewundernswerth, durch den er die einzelnen Kennzeichen des Charakteristischen auffaßt und so zusammenstellt, daß sie ein von allen anderen unterschiedenes Ganze ausmachen."

Uebrigens bleibt auch die vollendetste Darstellung immer mit zu vielem Sinnreiz verbunden, als daß ein häufiger Besuch des Theaters, besonders der Jugend, zu empfehlen sei. Vorzuziehen wäre Recitation klassischer Werke, wie sie der vortreffliche Dramaturg Tieck in seinen gebildeten Kreisen veranstaltete. Holtei hat versucht, diese Kunst auf seinen Reisen dem deutschen Publicum zu empfehlen. Goethe selbst hat sich folgendermaßen über ihn geäußert: „Unser Vorleser macht seine Sache gut; ich habe ihn bei mir zu Tische gesehen, wo er als angenehmer Gesellschafter erschien. Es sei mit ihm wie es sei, er bringt eine gewisse allgemeine Anregung in unseren Kreisen hervor. Ein wirklich gebildetes Publicum muß doch einmal Stand halten, hören, was es sonst nicht vernähme, und gewinnt dadurch ein neues Ingredienz zu seinem Stadt-, Hof- und Engländerklatsch, wodurch denn der Augenblick einigermaßen bedeutender wird."

Ausführlicher hat sich über das Talent des damals noch jungen Mannes A. Schumacher im Morgenblatt ausgesprochen. Er sagt u. A.: „Herr Karl v. Holtei ist eine jener Erscheinungen in der Kunstwelt, welche man die Vermittler des Genies nennen möchte, weil sie es vorzugsweise verstehen, in die Tiefen des schaffenden Genius einzudringen, und was sie in seinen geheim-

nißvollen Gemächern erlebt, bis auf den Tact des Pulsschlages genau, treu und lebendig wiederzugeben. — Herr v. Holtei hat Hamlet und Cäsar gelesen! Gelesen? nein, hingezaubert! Jeder Charakter in blendender Klarheit, jedes Licht, jeder Schatten, dem Gesammtzwecke dienend, so arrangirt kein Regisseur! — Geht hin, ihr Alle, die ihr Shakespeare auf der deutschen Bühne gesucht habt, hier findet ihr ihn in einer Vollkommenheit wie nie. Sein Geist wird über euern Häuptern wehen, und das, was die Bühne vom Trödler hat, das werdet ihr wohl nicht vermissen?!

Sein Verdienst als recitirender Schauspieler bei diesen Vorlesungen darf endlich nicht geringer angeschlagen werden. Wer da hört, wie er die entgegengesetztesten Empfindungen in einem Strome des Vortrages antithetisch nebeneinander stellte, wer weiß, was oft das Studium einer Rolle kostet und begreifen kann, welche Aufgabe es ist, seine Phantasie zugleich in hundert Charakteren auszuprägen, wer die Gefahr des Uebertreibens begreift, die ihr so nahe liegt, und die materiellen Schwierigkeiten einer so langen und vielfordenden Vorlesung ermessen kann, der wird auch willig annehmen, daß es Herrn v. Holtei wenigstens eben so viel Studium gekostet hat, uns den Shakespeare so meisterhaft zu lesen, als es dem Virtuosen kostet, irgend ein Instrument zu spielen, welches in keinem Falle, sei es an Umfang oder zarter Empfänglichkeit, der menschlichen Seele gleichkommt."

Nicht minder genial im Vorlesen und Declamiren wie im dramatischen Vortrag war L. Tieck. Sein ebenso vielseitiger als scharf eindringender Geist, sein feiner ästhetischer Sinn, sein klangvolles Organ, seine beweglichen Gesichtszüge, verbunden mit großer Ruhe des Gemüths und sicherer Selbstbeherrschung, wirkten zusammen, um seine Zuhörer vollständig zu bezaubern.

Am Geburtstage seiner Frau führte er einmal ganz allein aus dem Stegreife (Steffens* hatte ihm das Thema gegeben) ein Stück auf, in welchem ein junger Liebhaber und ein Orangutang die nämliche Person war — und Tieck wußte die verschiedenen Charaktere so lebendig treu und anschaulich in veränderter Miene, Geberde und Sprache zu geben, daß man gar nicht mehr daran dachte, das Stück werde von Einer Person gespielt. Steffens übertreibt nicht, wenn er meint, Tieck würde, wenn er auf dem Theater erschienen wäre, der größte Schauspieler seiner Zeit geworden sein.

Mit der Schauspielkunst ist die Orchestik oder Tanzkunst verbunden, die das Schöne und das Poetische durch Bewegungen des Körpers und durch Pantomime darzustellen hat. Diese Darstellungen nennt man Ballette oder Pantomimen. Auch hier ist die erste und vorzüglichste Regel: veredelte Natur, also Wahrheit ohne Künstelei. Wenn man nun Verdrehungen der Glieder, Zehenspitzenbravouren, unanständiges Ausstrecken der Beine, gewaltige Sprünge, tobendes Untereinanderstürmen, unnatürliche Grimassen u. dergl. zu sehen bekommt, so kann das nicht schöne Kunst genannt werden; es ist wahre Seiltänzerei, bei der weder Geist noch Herz, höchstens die Sinnlichkeit Genuß hat. Wie ganz anders müssen nach den Beschreibungen und nach den Sculpturarbeiten die Tänze der Griechen gewesen sein! Welche Anmuth, welche stille Heiterkeit und welcher Adel der Gesinnung belebte jene Gruppen; selbst die Bacchantinnen sind ästhetischer, und die Frauen tanzen wenigstens natürlicher. Diese Unnatur auf den Bühnen theilte sich auch unsern Gesellschaftstänzen mit. Da ist alles Poetische außer Acht gelassen. Früher war das steife, manierirte Menuet, der lächerlichste Puppenernst; jetzt wüthendes Toben in der

* Was ich erlebte IV, 371 ff.

Galloppade und im Walzer, wo aller Anstand aufhört und Sittsamkeit mit der Gesundheit geopfert wird. Vergebens predigen kluge Hausväter, vergebens holt sich der Tod jährlich die blühendsten Mädchen vom Ballhause weg! An diesen Ausartungen trägt Mangel an Sinn für ächte Poesie und Grazie die Schuld.

Siebenundsechzigster Brief.

Ich kann nicht unterlassen, Ihrem regen ästhetischen Sinne einige Ansichten über die Gartenkunst mitzutheilen, die ja heutzutage so mannigfach gepflegt und so vielfach in unser Leben hineingezogen worden ist. Daß wir die öffentlichen Plätze in den Städten parkartig schmücken, daß in ehemaligen Stadtgräben und auf Festungsmauern, an den Ufern der Flüsse und rings um die Villen der Großen schöne Anlagen im englischen Stile entstehen, ist ein sehr erfreuliches Zeichen von der Entfaltung eines gesunden Sinnes für die Schönheit des Lebens. Manche Menschen, welche den Geschmack für Naturschönheit verloren haben, erhalten eine Anregung desselben durch die Blumen und Bäume und schönen Gärten, und so bilden diese ein Vermittlungsglied zwischen dem überbildeten Menschenleben und dem rohen Naturleben.

Die Gartenkunst wird von manchen Aesthetikern für keine freie selbständige Kunst ausgegeben, sondern nur als *verschönernde* Kunst gefaßt, welche dazu *dient*, das Menschenleben anmuthiger zu machen, den Genuß der Natur ihm nahe zu bringen und die menschlichen Wohnungen mit Reizen zu umgeben, die den Luxus und die Pracht erhöhen. Aber die Gartenkunst ist so gut eine *schöne* Kunst, voll eigenen selbständigen Lebens, wie die Landschaftsmalerei, vor welcher sie noch das

voraus hat, daß sie die Idee einer Landschaft mit dem lebendigen Stoffe, also auch mit den lebendigen Reizen der Natur selber darstellt. Ein Landschaftsmaler, der weiter nichts verstände, als bloß eine Landschaft zu copiren, wäre freilich noch kein Künstler, und so ist auch ein Gärtner, der Blumenbeete anzupflanzen, Baumgruppen anzulegen und krumme Wege zu ziehen versteht, noch kein Künstler, sowie ein hübsch regelmäßig, ja höchst nett und freundlich angelegter Garten noch kein schöner Garten, folglich kein Kunstwerk ist. Der Landschaftsmaler wie der Kunstgärtner ahmen zwar Beide die Natur nach, aber so, daß sie freischöpferisch ihre Idee in das der Natur abgelauschte Bild hineinlegen, so daß dieses eine Schöpfung und folglich eine Offenbarung des Menschengeistes wird. Der Bildhauer ahmt auch die schöne Menschengestalt nach, aber die schöne Natur ist des Menschen freie Schöpfung und stellt Ideale dar, die in der Natur als solcher gar nicht zu finden sind.

Der Kunstgärtner muß mit dem Maler wetteifern, das Bild einer schönen Gegend uns lebendig vor die Seele zu stellen. Was ist es aber, das einer Landschaft den schönen Charakter verleiht? Es sind eine Menge von Naturgegenständen und eine Mannigfaltigkeit verschiedener Erscheinungen, die harmonisch zu einer Einheit der Art verknüpft sind, daß die Gesammterscheinung als ein Einiges, Ganzes nicht bloß vor dem äußern Sinne sich darstellt, sondern auch auf den innern Sinn wirkt und das Gemüth in eine besondere und eigenthümliche Stimmung versetzt. Es sind die Gefühle des Erhabenen, Schauerlichen, Anmuthigen, Lieblichen, des Romantischen, Schwärmerischen, Idyllischen, die genau dem heroischen oder romantischen oder idyllischen Charakter der Gegend entsprechen. So muß uns auch der Landschaftsmaler in seinem Gemälde ein in sich vollendetes und abgeschlossenes Ganze darstellen, das, indem

sich die Idee des Künstlers vollkommen darin abspiegelt, unser Gemüth in eine solche Stimmung versetzt, daß wir den Gedanken, der in dem Gemälde wie die Seele in dem Körper lebt, auch lebendig in uns empfinden. Und so muß auch der Gartenkünstler seine Ideen des Schönen so lebendig in den Gartenanlagen auszudrücken verstehen, daß unser Gemüth in eine entsprechende Stimmung versetzt wird. Es brauchen nicht meilenlange Parks zu sein, um das Schöne der Natur künstlerisch zu reproduciren, es kann schon ein kleiner Garten den vollsten Anspruch auf Schönheit machen, wenn in ihm ein schöpferischer Gedanke einen vollkommenen Ausdruck gefunden hat. Ist ja doch auch nicht bloß das Heldengedicht ein schönes Gedicht, sondern auch das kleine Idyll und das kurze Lied.

Zur Schönheit eines Gartens gehört aber zweierlei. Erstens müssen wir die Natur darin wiederfinden, ihren Gesetzen und Bildungen darf nicht Hohn gesprochen, ihr freies Leben nicht gewaltsam unterdrückt sein. Zweitens müssen wir aber die vom ästhetischen Gedanken des Künstlers beherrschte und geformte Natur, wir müssen die Kunst in der Natur finden. Der rohe, wilde Naturtrieb muß gebändigt, die üppige, die Form überwuchernde Kraft muß in das Gesetz des vernünftigen Geistes eingeschlossen werden. Beide Rücksichten müssen sich durchdringen, keine darf unter den andern leiden. Der Zweck des schönen Gartens muß aber freies ästhetisches Wohlgefallen sein, und darf weder in dem bloß Angenehmen, noch in dem bloß Nützlichen gesucht werden. Die Gärten der alten Griechen und Römer hatten bloß das Angenehme und Nützliche sich als Zweck gesetzt. Sie erinnern sich wohl aus der Odyssee (VII, 112—132) der vom Dichter so hochgepriesenen Gärten des Alkinoos: die mögen wohl mit Blumen geschmückt gewesen sein, waren aber gewiß nichts anders als ansprechend eingerichtete Obst- und

Weinpflanzungen. Romantischer ist allerdings die Grotte der Kalypso (Odyssee V, 63—73), doch aber wohl ein Werk der Natur, nicht der Kunst. Die Gärten, welche die Griechen bei ihren Landhäusern und Meiereien anlegten, waren Obst- und Gemüse- und Blumengärten, mit schattigen Bäumen und kühlendem Wasser; die Gärten der Philosophen zu Athen bestanden aus schattigen vom Ilissus durchströmten Plantagen, aus deren Dunkel hier und da eine Statue blickte. Also: wohl einzelne Schönheiten, aber keine Gesammtschönheit, keine Gartenkunst. Das Bedürfniß — erfrischendes Obst, erfrischendes Quellwasser, kühlender Schatten — war das Maßgebende. Auch die Römer legten wohl künstliche Grotten, sogar in ihren Palästen zu Rom an, aus dem gleichen Verlangen nach Kühlung. Bei den Villen benutzte man schöne Aussichten auf den Anhöhen und an den Meeresufern, aber die Villen selber mit ihrer Eleganz und Bequemlichkeit waren die Hauptsache; der Garten war schön, wenn die Villa schön war. Die Alten standen zur Natur in einem andern Verhältniß als wir; sie schwärmten nicht für dieselbe; es fehlte ihnen jene Innigkeit und Sinnigkeit, mit welcher sich der deutsche Geist in das geheime Weben derselben versenkt, und wenn sie allerdings jeder Quelle, jedem Baume eine Gottheit gaben, so waren sie doch weit entfernt von dem ahnungsvollen Naturcultus unserer Vorfahren. Daher erklärt es sich denn auch, daß sie es ebensowenig zur Gartenkunst brachten, als sie eine Landschaftsmalerei hatten.

Das Mittelalter war zu sehr in Völkerkämpfen und in der Gewinnung eines eigenen geistigen Lebens befangen, um jenen freien Standpunkt zu finden, auf welchem die Schönheit eines Gartens zum vollen Bewußtsein kommt. Karl der Große richtete seine Aufmerksamkeit wieder auf den Gartenbau, aber als guter Oekonom, des Nutzens willen. Als nach mehreren Jahrhunderten

die Künste und Wissenschaften wieder in Italien aufblüheten, fing man auch an, Lustgärten anzulegen, deren Schönheit weithin gepriesen wurde, obwohl sie über das Angenehme und Reizende sich schwerlich erhoben hat. Später bildete sich in Frankreich ein neuer Geschmack in Gartenanlagen. Ganz jener Richtung des französischen Volkes angemessen, die alles Leben der Mode unterwarf, zu welcher vom Hofe der Residenz immer der Anstoß gegeben wurde, und welche das Zopf- und Perrückenthum auch in die Poesie brachte, wurde in diesen Gärten die Natur beschnitten, das Lineal und die Schnur an Bäume und Gebüsche gelegt, und das Ebenmaß (die Symmetrie) auf's Aeußerste getrieben. Mit Ausnahme der in der That großartig angelegten Springbrunnen war es mehr ein eitles Prunken, als wirkliche Schönheit, die ja immer einfach und natürlich ist. Die Holländer ahmten den Franzosen nach, und sind noch heutzutage Liebhaber der beschnittenen Bäume, die sie womöglich an den Stämmen noch mit Firniß überstreichen. Aber an solchen Ausartungen nahmen zuerst die Engländer ein Aergerniß. Ihr gesunder, allem Zwang abgeneigter Sinn verwarf die Fesseln, die man der Natur anzulegen sich so viel Mühe gab. Doch wie so leicht ein Extrem in's andere führt, geschah es auch hier. Die Gärten sollten bloß natürlich sein, und wurden so eine matte Copie der natürlichen Landschaften. Dazu kam, daß man in diese englischen Gärten noch eine Menge Tempel, Burgen, Klöster und Einsiedeleien, idyllische Hütten und romantische Ruinen hineinstopfte, so daß von der wirklichen Natur auch nichts mehr blieb. Man ist indeß von dieser Ausartung des guten Geschmacks glücklich zurückgekommen und hat das Richtige gefunden. Man hält sich an die Oertlichkeit, sucht aus dieser zu machen, was ohne Ziererei und Spielerei gemacht werden kann, und weiß selbst die ökonomischen Vortheile mit der ästhetischen Anmuth eines Landsitzes zu verknüpfen.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß in einem englischen Park das Muster vollendeter Gartenschönheit erreicht sei; sondern es ist darin der richtige Weg gezeigt, den die Gartenkunst betreten muß, wenn sie schön sein will. Der eigentliche Blumengarten mit seinen Lusthäuschen und sonstigen Zierden ist in der Nähe des Hauses und bildet den sogenannten pleasure-ground. Nur in sehr großen Parks steht hier und da ein Obelisk, eine Pyramide oder ein Thurm, um vom Schloß aus eine Aussicht zu gewähren. Sonst sind die Kiosks, Tempel, Einsiedeleien aus dem eigentlichen Parke verbannt. Statt deren erhält er fruchtbare, wohlbestellte Aecker, schöne grüne Wiesen und reichbelaubte stattliche Bäume aller Art, unter denen meist Eichen und Buchen vorherrschen. Diese bilden einzelne wirksame Gruppen, aber größere Gehölze sind selten, und vollends ein mehrere Quadratmeilen großer Wald, wie der in seiner Art einzige von Fontainebleau, ist in ganz England nicht zu finden. Von Springbrunnen und künstlichen Wasserfällen ist man in England kein Freund, in geradem Gegensatze zum französischen Geschmack. Dagegen weiß man jedes Flüßchen oder Bächlein in das Bereich des Parks hineinzuziehen und in mannigfachen Krümmungen hindurchzuleiten. Ja, wenn es ganz an fließendem Wasser fehlt, gräbt man wenigstens einen Kanal, gibt ihm eine gefällige Wellenlinie, verdeckt Anfang und Ende mit Gebüsch und erzeugt so den Schein eines fließenden Wassers. Einem allzuregelmäßigen Teiche weiß man die unregelmäßigen und mannigfaltigern Ufer eines Sees zu geben; man vermeidet auf alle mögliche Weise das Gesuchte und Steife.

Wir nach unserm Geschmack würden in den meisten englischen Parks mehr Schatten und vom Gebüsch umlaubte engere Wege verlangen; doch bei der gleichmäßigen temperirten Luft und der häufiger verdeckten Sonne in England ist das Bedürfniß nach Schatten geringer. Das Wohnhaus liegt immer auf einer sanften

Anhöhe, alle Bäume sind aus seiner Nähe verbannt, damit Licht, Luft und Sonne kein Hinderniß finden. Die Zimmer sind auch im heißen Sommer nicht heiß, weil sie geräumig und hoch, und die Fenster sehr ökonomisch angebracht sind, doch so, daß es an Licht durchaus nicht fehlt. Tritt man nun aus dem Hause, so hat man zum Genusse zunächst das, was wir „Garten" nennen; in dem Maße aber, als man weiter spaziert, tritt mehr und mehr die Landschaft als solche hervor. Auf den smaragdgrünen Wiesen weiden halbzahme Hirsche und Rehe, man hat die lachende Feldflur und das erquickende Grün der Bäume und fühlt den Blick nie beengt, die Phatasie überall angeregt. Die weidenden Pferde, Kühe und Ziegen dringen sogar bis nahe an's Schloß vor, und die leichten freien Bewegungen dieser Thiere, denen man es ansieht, wie wohl sie sich fühlen, geben dem Ganzen einen unbeschreiblichen Reiz.

Doch ich muß nun abbrechen und begnüge mich damit, Ihre Wißbegierde gereizt zu haben. Wollen Sie Näheres über die eigenthümliche Anlage englischer Parks erfahren, so lesen Sie das sehr gut geschriebene Werk der Johanna Schopenhauer „Reisen durch England und Schottland", worin den Parks ein eigenes Capitel gewidmet ist. Das Beste hat aber Fürst Pückler*) über die Gartenanlagen geschrieben, und in seinem Muskau hat er trefflich seine Ideen realisirt. Wie merkwürdig, daß der vielgereiste Mann in dieser seiner Schöpfung nicht hat die Tage seines Alters verbringen mögen!

Die Reichen und Großen würden sich ein großes Verdienst um ihre Mitmenschen erwerben, wenn sie in ihren Vaterstädten für Gartenanlagen und Verschönerung öffentlicher Plätze wirksam wären. Sie würden sich Tempel bauen im größten Stile, worin Arm und Reich sich vergnügte und erheiterte und dankbar den

*) Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales ꝛc. in den Jahren 1828 und 29. 1. und 2. Theil.

Stifter ſolcher Freude verehrte. Es wäre dies ein ſegensreicher Beitrag zur äſthetiſchen Bildung des Volkes.

Leben Sie wohl, theure Freundin; noch einen Brief zum Schluß, und ich habe meine Aufgabe, ſo weit es in meinen Kräften ſtand, gelöſt.

Achtundſechzigſter Brief.

So ſind wir denn am Schluſſe unſerer äſthetiſchen Unterhaltungen. — Zwar hätte ich Ihnen noch Vieles zu ſagen; allein es müßte eben mit lebendem Worte, d. h. mündlich geſagt werden; am beſten wäre es wohl, ich könnte mich wieder wie vormals an Ihr Tiſchchen ſetzen, mit Ihnen Homers Odyſſee, die beiden Iphigenien oder dergleichen leſen. Allein ſo gut wird es mir nicht wieder werden, und leider muß ich Ihnen ankündigen, daß ſelbſt meine Briefe kürzer werden ſollen, da mich anderweitige Beſchäftigungen auf eine Zeitlang in Anſpruch nehmen. Indeß würde ich mir zu viel einbilden und Ihrem Geiſte zu wenig zumuthen, wenn ich glauben ſollte, daß es noch weiterer Anregung von mir bedürfe, um Sie im Wahren, Guten und Schönen zu erhalten. Wem einmal das Auge aufgegangen für ſolche Reize, wer einmal die Muſe erſchaut in ihrer ewigen Jugend und Heiterkeit, der läßt nimmer von ihr; immer wird er wieder die Höhen ſuchen, wo er ſie gefunden, immer das anmuthige Spiel in ſeiner frohen Seele wiederholen und nachgenießen, welches er von ihr gelernt: ſein Geiſt wird nicht altern, wenn auch die Sinne ermatten, und die Thorheiten und Laſter dieſer Welt können nicht Gewalt haben über ihn, ſo wenig als die Leiden und Sorgen dieſes Lebens, die vor ſeinem verklärten Auge milder ſich geſtalten und Blumen auf dem Klippenpfade

erzeugen. Wohl gibt es eine ästhetische Bildung, die der menschlichen Glückseligkeit nicht ersprießlich ist, die besonders dem weiblichen Geschlechte verderblich und schädlich werden kann, wenn man bei Ausbildung der Phantasie und des Geschmacks versäumt hat, Herz und Verstand zugleich auszubilden, und so die Harmonie der Seele stört. Da entsteht jene Affectation schöner Gefühle, die ohne innern Gehalt nur nach äußerm Scheine strebt und mit ihrer lächerlichen Eitelkeit jedem Vernünftigen unerträglich wird; oder jene überspannte Denk- und Empfindungsweise, die sich ganz in phantastische Träume verliert und nicht selten das Leben in Jammer und Ekel und Wahnsinn verwandelt. Wendet sich aber das Schönheitsgefühl mehr zum Sinnlichen, da bemächtigt sich unserer der unersättliche Hang zum Vergnügen und jene Gesinnungslosigkeit, die gegen allen Ernst des Lebens, gegen Pflicht und Recht, gegen Gott und Menschen unempfindlich macht und die Seele hinreißt, nur sich zu leben in gemeinsamer Verworfenheit. Doch eine solche Verirrung des Geistes hat der nicht zu fürchten, der sich gewöhnt hat, mit klaren und sicheren Augen die Sinneswelt anzuschauen, die aber auch zugleich die Kraft besitzt, dem Leben die Richtung zum Idealen zu geben und so das Endliche mit dem Unendlichen, das Irdische mit Göttlichem zu verschmelzen. Solches Idealisiren ist dann nicht Schwärmen, solche Poesie des Lebens ist dann nicht Phantasterei; es ist wahre Humanität, die uns vom Joche der thierischen Natur und allen mit ihr verbundenen Uebeln befreit. Wohl genügen sich Tausende mit ihrer prosaischen Weise und

„Wandeln und weiden
Im dunkeln Genuß
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens."

Aber es ist ein dürftiges Raupenleben, in welchem keine Saite des Herzens wiederklingt, der Farben munteres Spiel vergebens das Auge reizt und die Stunden im beschwerlichen Zug der Sorgen dahin schleichen über die Gräber des Lebens; es ist dies die gemeine Barbarei, das starre Leben ohne Anmuth und Heiterkeit, die quälende Sorge ohne den erfrischenden Blick der Schönheit. Ja, selbst Sittlichkeit der Tugend fördert Kunst und Poesie. „Der Rohe", sagt Schiller, „folgt den Sinnen, der bloß Sittliche der Vernunft in sogenannter Freiheit, die aber oft sehr unfreiwillig ist. Der Aesthetische hat eine Kraft mehr über das Sinnliche, einen Reiz mehr über das Wahre und Gute; der Geschmack macht dem Willen Raum durch sein Streben nach Regelmäßigkeit, Ordnung und Harmonie, und er ist oft stärker als alle übrigen Kräfte, als alle Gewalten des Lebens, das Böse zu besiegen, das Widerstrebende der menschlichen Natur zu bändigen. Edle Neigungen steigen leichter auf in einem feingebildeten Herzen; dem Anstand und der feinen Sitte unterliegt weit eher Gemeinheit, grobe Sinnlichkeit, Laster und Barbarei, als dem bloßen Vernunftgesetze." Die Schönheit faßt den Menschen bei einer sinnlichen Seite, um das Sinnliche mit dem Geistigen zu vermählen, sie verknüpft zwei Welten mit einander, gleich der Religion, welche die Erde an den Himmel knüpft. Darum reichen sich auch Kunst und Religion freundlich die Hand, und das Religiöse kann nicht sein ohne das Aesthetische im höhern Sinne.

Darum, liebe Freundin, bleiben Sie treu dem Schönen, das, wie dereinst Venus Urania mit Minerva und Juno, stets vereint mit Weisheit und Tugend, mächtig wirkt. Auch in die Hand Ihres Geschlechts hat die wohlthätige Gottheit die Pflege der Kunst gelegt, mehr als einmal hat sich die verirrte Menschheit, durch dasselbe geleitet, wieder zurecht gefunden, und wo ein

großer Sänger die Welt entzückte mit seinem Liede, hat meist eine holde Frau, eine treue Mutter, ein zartes Mädchen ihm die Harfe gestimmt.

Leben Sie wohl! Wenn ich Sie künftig Ihre Pfade wandeln sehe, von aller Anmuth und Heiterkeit der Grazien umflossen und selig im Genusse des Schönen hinan zu jenem sonnenlichten Ziele, wo Weisheit und Tugend ihre Freunde mit Palmen kränzt, dann bin ich reich belohnt.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

b89054194089a

[Schröer, T.G.] W
Ch. Oeser's Briefe an .1SCH6
eine Jungfrau über die
Hauptgegenstände der
Aesthetik
DATE DUE